Mihai Ursachi * Dan Laurențiu * Ion Mircea * Cristian Simione
Mircea A. Diaconu
57.502
Mariana Marin * Simona-Grazia Dima * Ioan Es. Pop * Vasile Ba
Nichifor Crainic * Virgil Carianopol * Ștefan Augustin Do
Ilie Constantin * George Astaloș * Gabriela Melinescu * Miron Kir
Mihai Ursachi * Dan Laurențiu * Ion Mircea * Cristian Simione
Gheorghe Grigurcu * Adrian Popescu * Constantin Abăluță * Traian T. Coș
Cassian Maria Spiridon * Gellu Dorian * George Vulturescu * Ioan Mold
Nichita Danilov * Mariana Marin * Simona-Grazia Dima * Ioan Es. Pop * Vasile Ba
Valeriu Martinescu * Nichifor Crainic * Virgil Carianopol * Ștefan Augustin Do
Ilie Constantin * George Astaloș * Gabriela Melinescu * Miron Kir
Mihai Ursachi * Dan Laurențiu * Ion Mircea * Cristian Simione
Gheorghe Grigurcu * Adrian Popescu * Constantin Abăluță * Traian T. Coș

FEȚELE POEZIEI

FRAGMENTE CRITICE

JUNIMEA
1999

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BIBL. CENTR. UNIV.
M. „EMINESCU" IAȘI
LITERE
II 57.502

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIRCEA A. DIACONU

*

FEȚELE POEZIEI

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

De acelaşi autor:

Poezia de la „Gândirea“,
E.D.P., col. Akademos, 1997

Mircea Streinul. Viaţa şi opera,
Ed. Institutului Basarabia–Bucovina, Rădăuţi, 1998

Instantanee critice,
Ed. Moldova, Iaşi, 1998

Mişcarea Iconar.
Literatură şi politică în Bucovina anilor '30,
Academia Română, Centrul de Studii „Bucovina“,
Ed. Timpul, Iaşi, 1999

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Ac 139.256
II - 57.502

MIRCEA A. DIACONU

FEȚELE POEZIEI
FRAGMENTE CRITICE

000274
B.C.U. - IASI

JUNIMEA
1999

BCU IASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Acc 139.206
B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

Carte apărută cu sprijinul financiar
al Ministerului Culturii din România

I.S.B.N. 973 - 37 - 0486 - 5

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Dedic această carte
copiilor mei, ***Nichita Ioan*** *și* ***Petru Daniel****,*

pentru că sînt întotdeauna cu degetele pe tastatură, gata să intervină la orice ezitare a mea. Dacă articolele din această carte, publicate inițial în „Convorbiri literare", „Viața românească" și „Bucovina literară", n-ar fi atît de bătrînicioase și pedante – din cauza vreunui complex sau imposturii? –, aș putea să cred uneori că sînt scrise de ei. În realitate, sînt scrise de mine, cel puțin la fel de mult pe cît sînt eu cenzurat de ele.

BCU IAȘI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

AVANGARDIȘTI LA RĂSCRUCE

Colecția „*Penumbre*" a editurii Cogito din Oradea se pare că este dedicată aproape exclusiv restituirilor. Coordonatorul ei, criticul și istoricul literar Ion Simuț, duce astfel mai departe proiectul – întrerupt – al lui Mircea Zaciu, publicîndu-l întîi pe iconarul cernăuțean Mircea Streinul, ulterior pe ***Victor Valeriu Martinescu*** *(Știri despre Victor Valeriu Martinescu*, Antologie și prefață de Ion Pop) și pe ***Grigore Cugler*** *(Apunake și alte fenomene*, ediție îngrijită și prefațată de Mircea Popa), nume exotice și cu totul uitate din cel de-al doilea deceniu al perioadei interbelice.

S-a întîmplat ca aproape fără excepție exegeza să privească literatura dintre războaie exclusiv prin prisma primului deceniu, în care s-au impus marile nume, ultima parte, contorsionată și politic, rămînîndu-i străină și necunoscută. Faptul se explică prin normative ideologice exclusiviste, însă și prin lipsa de anvergură a acestor generații, autointitulate uneori „*de sacrificiu*", dar și „*de aur*", care n-au putut să ajungă înainte de război la maturitate, deși unii dintre tinerii scriitori, precum Ștefan Baciu, Horia Stamatu ori Vintilă Horia, au reușit să se impună în exil. Alții, însă, fie, ca Mircea Streinul, au murit foarte tineri, fie, dezamăgiți sau învinși, au refuzat viața publică, dintr-o atitudine care amintește de nihilismul cioranian.

Este cu siguranță cazul lui Victor Valeriu Martinescu – născut în 1910 – care debuta editorial în 1938 (în anul următor îi apărea, în doar șapte

exemplare, pierdute probabil toate, volumul *7 ţâţe pergamunte*), după 1947 făcînd de mai multe ori închisoare şi refuzînd orice contact cu istoria literară, fie şi pentru a oferi date despre sine pentru un dicţionar. N-aş spune că în toate acestea este o „*anumită nepăsare boemă*" a autorului faţă de propriul scris, cum crede Ion Pop, ci mai degrabă un mod de a proteja imaginea vieţii literare interbelice şi imaginea scriitorului singur, izolat. Sigur, alta este situaţia lui Grigore Cugler, născut în 1903, acaparat de freamătul avangardismului istoric, care rămîne un urmuzian fermecat de gratuitatea jocului literar, admirator al lui Jarry, autor între războaie al unei singure cărţi, mustind de inteligenţă şi lipsită de demonism.

Într-un fel, cele două nume pot fi interesante acum, dincolo de nevoia firească a „revizuirilor", şi pentru că te obligă să rediscuţi nu avangarda în sine, ci cîteva din ipostazele ei ieşind de sub amprenta prejudecăţilor prin care ea este în general definită. Ion Pop constată un lucru foarte interesant: „*cunoscătorii manifestelor avangardei româneşti şi europene vor identifica uşor* – spune el – *familia de spirite cu care se înrudeşte poetul nostru, situîndu-l însă, cu egală îndreptăţire, şi în spaţiul de mai ample reverberaţii al reflecţiei „generaţioniste" a anilor '30, obsedate de trăire, autenticitate, afirmarea spiritului tînăr, debordînd de energii creatoare, contra „intelectualilor" şi „livrescului" – aşa cum o ilustrau protagoniştii tinerei generaţii a momentului, un Mircea Eliade, Emil Cioran, Mircea Vulcănescu...*". Nu întîmplător putem spune că extremele se ating, modernismul cel mai excesiv însuşindu-şi respiraţia whitmaniană ori tradiţionalismul foarte acut. Un Mircea Streinul, de exemplu, pus de Călinescu sub semnul „*suprarealismului bucovinean*" – şi credem că nu doar în cheie ironică poate fi citită această identificare –, autor al multor programe care ar putea fi asociate avangardismului – se revendică, în fapt, de la un misticism care-i invocă pe Bremond şi pe Dionisie Areopagitul. Mă întreb dacă nu cumva este această... sinteză o caracteristică a deceniului patru, cel puţin la începuturile lui, căci iconoclasmul generaţionist – manifestat în primul rînd într-o gestualitate teatrală şi într-o afectare turbulentă – nu se poate despărţi de un cadru „*trăirist*", prins de obsesia sacrificiului şi a autenticităţii. Aşa se explică de ce figura lui Victor Valeriu Martinescu pare a unui „*avangardist de unul singur*". Şi am invocat numele lui Mircea Streinul pentru că în prefaţa

intitulată *„Grigore Cugler și avangarda românească"*, Mircea Popa citează mai multe programe din epoca numită de el a *„democratizării fenomenului avangardist"*, a *„disipării avangardismului"*, cărora li s-ar putea alătura firesc fenomenul iconarist din Cernăuți. Multe din revistele amintite, ca și multe din numele tinerilor redactori – mă gîndesc fie și numai la George Demetru Pan, Ion Ștefan, Matei Alexandrescu, dar și la Ștefan Baciu, Virgil Carianopol (Mircea Popa îl amintește chiar pe... gîndiristul Sandu Tudor) – au circulat firesc prin presa tinerilor, *nihilistă și iconoclastă*, nepurtînd însă *„o luptă surdă cu revistele și orientările tradiționaliste"*. Prin vitalismul recuperator, prin obsesia trăirii plenare, prin conștiința provinciei care îi anima, mulți dintre ei se integrau mai degrabă unui anume tradiționalism, generat și de criza economică dintre decenii. Țin minte cuvintele lui Ștefan Baciu care preciza într-un loc că *„provincia literară românească dintre 1935-1940* (dar primul dintre ani ar putea fi mutat ceva mai înainte, n.n.) *era o «unitate», iar multe dintre grupările și revistele care au apărut, au funcționat în bună măsură bazate pe un fel de principiu al vaselor comunicante"*. Or liantul nedeliberat al unei asemenea unități l-a constituit tinerețea care a susținut și gestul dinamitard gratuit, și un fel de *„sturm und drang"* specific ce se asociază unei viziuni tradiționaliste, nu retrograde (cum s-ar putea crede), ci restauratoare.

Cele dintîi știri despre Victor Valeriu Martinescu (subtitrate *Curriculum vitae sau Lupta cromosomică dintre inspirație și realitate*) apăreau într-o vreme în care avangardismul își consumase declinul, în plină vigoare aflîndu-se căutările spiritualiste. În fapt, ambele direcții, dincolo de soluțiile diferite la care recurg, avuseseră drept premisă critica civilizației și politicianismul, a intelectualismului, estetismului și feminismului chiar, în fine, a occidentalismului. Dar dacă unii descoperă ca șansă... arta neagră, convenția și gestul iconoclast, alții își asumă trăirea integrală, unanimismul, luciditatea autodevorantă și vitalistă sau experiențele mistice. O apariție ca aceea a lui Victor Valeriu Martinescu, care propune – fără metodă și fără deliberare – o sinteză, este aproape firească în deceniul al patrulea. Teribilismele se găsesc, firește, la orice pas, de la precizarea inițială că *„fără acest tichet călătoria prin mine însumi strict oprită"* pînă la prezența ostentativă a tot felul de dezacorduri

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
LITERE

(*„tine însine"*, *„mine însine"*, *„noi însumi"* – spune poetul) care ar trebui să dezvăluie o criză tipic modernă, cu rădăcinile în vizionarismul lui Rimbaud. Dar ostentația, conștiința jocului lingvistic, în fine, transformarea *„descoperirii"* în convenție atenuează mult suflul social și disperarea pe care Victor Valeriu Martinescu nu o poate cu totul ocoli, de care nici nu vrea să se despartă. Iar această disperare – atîta cîtă se vede – intră cu nonșalanță în zona *„tradiționalismului"* recuperator, printr-o serie de reacții care dinamitează chiar tradiționalismul mistic. Căci *„știrile"* despre Victor Valeriu Martinescu invocă divinitatea, dar într-un fel de vitalism denigrator, punînd alături misticismul precreștin și o senzorialitate care-și propune descoperirea integralității: *„Dumnezeul meu? Dumnezeul prebiblic: conștiința lumii unanimă, eul lumii social/(...)/ mereu altul și mereu același și deopotrivă/(...)/ un Tot Singur organic, ideatic și implicit,/ Puterea pămîntului pluricelulară"*. Altă dată, frizînd prozaismul și *„polemizînd"* în notă amară cu Nietzsche, Victor Valeriu Martinescu spune: *„Pentru mine dumnezeul oamenilor încă nu a murit, fiindcă nu a existat niciodată"* (*Închidere = la 21 ani*).

Creația lui Victor Valeriu Martinescu se naște, de fapt, dintr-o conștiință a căderii, exhibate cu un fel de damnare, care evită ludicul. *„Avangardismul"* lui nu se mai măsoară în conotații ale jocului asumat, ci în interogații care aproximează șocul fragmentarismului, dedublarea alienantă, înstrăinarea de sine și rătăcirea în afara divinității. Într-un fel, el caută *„fenomenul originar"* – pus în tonalități grotești – și diafanitățile angelice – văzute doar printr-o carnație blasfematorie.

Revenind la invocarea divinității, nu putem să nu remarcăm într-un *„autoportret"*, cu toată nota de teatralitate și de afectare, vigoarea strigătului de factură expresionistă: *„De ce, Mie, îmi dai fără dăruire tot ceea ce El și Celălalt îți cere și îți pretinde? îți pretinde, îți pretinde... // De ce, Victor Valeriu Martinescu primește cu dăruire ceea ce îți cer Eu, fără să-ți strig și să-ți pretind, Eu, gîndul acesta specie și palimpsest?"*.. *„De ce ne confunzi pe noi între noi și cu tine însuți?"* – se întreabă poetul peste cîteva rînduri. Iar nu cu mult mai departe, într-o ipostază a orgoliului iconoclast, dintr-un fel de nietzscheanism trecut prin filtrele lui Giovanni Papini, Victor Valeriu Martinescu își asumă ipostaza de Christ... precreștin, de prezent etern, alterat din confuzie: *„Nu ai mai învățat,*

*învățîndu-ne, să te deosebești deosebindu-ne unul de altul și de celălalt? Nu știi oare că Eu sînt o mare religiozitate, **contemporaneitatea în timp**, și Celălalt e numai o simplă credință, **contemporaneitatea în spațiu**? Nu știi că Eu, marele contemporan, e Suflet, sufletul cel veșnic Suflet, și Victor Valeriu Martinescu e numai inimă, inima cea veșnic inimă?"*.

Disperarea aceasta construită a lui Victor Valeriu Martinescu sondează, de fapt, nu paradoxurile limbii. Nu absurdul cu referință doar în plan lingvistic e de găsit în afirmații surprinzătoare precum aceasta: *„Deși știu precis că El, în sinea sa Celălalt, mă iubește urîndu-mă de moarte, Eu îl iubesc pe Victor Valeriu Martinescu mai presus de el și de propria mea depășire"*, care nu poate fi ruptă de altele, nu mai puțin *„inovatoare"*, dar mai... imnice: *„Niciodată nu îl voi părăsi pe Victor Valeriu Martinescu. Atunci, ar trebui să te părăsesc și pe tine, Dumnezeule, fiindcă oricît nu mi-ai spune tu, presimt că numai prin Victor Valeriu Martinescu îmi dai întîlniri, îmi surîzi solar și muzical, te mărturisești total și revolut, mă urăști iubindu-mă, mă iubești urîndu-mă."* Trecînd peste faptul că orice mișcare generațională, cu atît mai mult una care aparține secolului XX, secolul insurgenților, este novatoare și distructivă, Victor Valeriu Martinescu vrea să sfîșie, cioranian, neantul în căutarea unei integralități care poate fi asociată mult mai bine mișcării spiritualiste, filosofiei trăirii, existențialismului poate în față, decît avangardei. Un avangardist, deși ar vorbi de antiraționalism (însă nu este acesta apanajul exclusiv al avangardei), n-ar asocia nicicînd *„refuzul"* *„febrei"*, isteriei... cosmice, extazului aproape masochist: *„simt mult mai mult* – spune poetul – *cu sîngele și cu inima decît cu judecata și raționamentul întîrzierea aceasta din departe și tot acest departe din această întîrziere de febre și de refuz"*. Pînă și vocația lui Victor Valeriu Martinescu pentru o conceptualizare grotescă (*„eva multicelulară"* este, de exemplu, soluția iubirii veșnice) vine din aceeași imagine structurală a căderii, care se poate salva prin suferință, eventual prin creație – singura formă de manifestare a conștiinței de sine și a alienării: *„Aici, **aici**. Eu îmi trăiesc specia și Victor Valeriu Martinescu își asumă conștiința de sine"*. Ce-i drept, într-o vreme în care spiritualismele erau ele însele o modă și făceau școală, promițînd reverberații politice, Victor Valeriu Martinescu pare a fi atît de discret încît teama de ridicol provoacă refuzul oricărei utopii și o negare de sine care ia

forma persiflării. Iată cum arată un poem intitulat *Metafizica:* „*Fiecare din noi își are momentul său psihologic/ și momentul său pe-un dat concret politic,/ de geniu și de vită încălțată,/ de canalie și Dumnezeu,/ de umanitarist și asasin.// În fiecare din noi/ e o integritate și un escroc,/ un cer și un pământ,/ un popor și o chestie.// În fiecare din noi,/ bestia milenară,/ masivă și incorigibilă,/ face hau-hau.// În ce mă privește, pornit din venire,/ cerut în Da și căutat în Nu,/ mă urc pe-un vîrf de fir de iarbă/ și mă fluvii pe omenire/ și mă fluvii pe tot ce are omenirea mai tabù*".

Victor Valeriu Martinescu știe toate aceste lucruri – și mai ales „*răscrucea*" în care se află – și le afirmă, prin reflex, în cîteva pagini – care, abia ele, prin obiectul definit, ar putea crea confuzii – despre F.T.Marinetti, „*poet, nuvelist, romancier, dramaturg și* (o spune autorul în 1930, n.n.) *premergătorul fascismului*", pagini despre un sine travestit care-și caută predecesori nu în linia avangardismului gratuit și ludic, ci a celui... social și uman. Poetul se construiește pe sine după modelul Marinetti, continuator – în viziunea lui – al unor scriitori precum Walt Whitman, D'Annunzio, Verhaeren. Aceștia „*își cîntaseră viața modernă sub toate aspectele ei colorate și nude, cu atîta frenezie, cu atîta convingere, că-și estompau slovele spiritului pînă la rebeliunea lui «delirium tremens»*". Definirea futurismului nu depășește nivelul unei autodefiniri. În futurism, poetul vede un visat model: „*Futurismul impunea artei să țîșnească dintr-o sensibilitate spontană, unde artistul putea să și-o exprime cu mare libertate, dar mai ales cu violență multă. Toată mișcarea era o impulsiune pentru libertăți. Pot spune că era o iubire sacră a tuturor libertăților posibile. Pasiunea mergea pînă la pantalonadă, pînă la absurd*". Că nu e vorba de nici un fel de gratuitate o spune Victor Valeriu Martinescu imediat, și „*concesia*" e un fel de pledoarie *pro domo*: „*Totuși fruntașul italian era de factură națională*". Mai mult decît atît, în planul creației propriu-zise, care se situează dincolo de admirata ideologie, Victor Valeriu Martinescu știe ce riscuri îl pîndesc: „*În practică, imaginile s-au umflat crescînd ca o gogoașe, stilul s-a zemuit, atitudinea sufletească s-a decolorat*".

N-aș crede că autorul *Marelui Contemporan* (ciclu de poeme postume, neincluse în ediție) n-a știut să evite astfel de capcane. Și metoda cea mai des folosită este a intertextului. Conștiința poeziei și a convențiilor

pe care le stăpînește cu ușurință, dar pe care le dezavuează, îi fac pe cîțiva dintre poeții deceniului patru, pe Ștefan Baciu, printre alții, să preia manierist și nu mimetic, cu o luciditate dramatică și nu parodic, „*fragmente*" ale deceniului anterior. Poate că singurul loc în care astfel de trimiteri lipsesc este celebrul poem *România mea* (publicat în 1945 și reeditat de două ori în următorii doi ani), care-l invocă pe Whitman, poem imnic, entuziast, copleșitor în solemnitatea lui, care nu poate să nu ne ducă cu gîndul la tradiționalistul Aron Cotruș. Citîm cîteva fragmente: „*Țară cu nervi tari și cu ultraviolete în priviri,/ Țară cu cel mai sănătos sistem nervos din Europa,/ Țară cu sufletul un dodecaedru romboidal,/ Țară unde Văzutul Nevăzut își petrece totdeauna vacanțele,/ Astăzi,* ***momentul Tău*** *e plin de Tine și a sosit.../ Arată-l lumii întregi, descoperă-te întregului univers/ Ai uitat oare că ești cuprinsă de paralela 44?*" sau, fără a avea convingerea că am selectat cel mai bine: „***Comunitate de destin*** *și* ***comunitate de iubire,***/ *iată Neamul meu, oricum s-ar afla,/ Starea neamului meu e-o însăși stare de dragoste,/ fiindcă la nașterea acestui neam, axiomatic și-n adîncime,/ s-a produs o revoluție cert spirituală*".

Evident, nu aici trebuie căutate împlinirile lui Victor Valeriu Martinescu, deși fața aceasta a lui, prezentată acum explicit, este elocventă pentru polimorfismul scriitorului „*avangardist*" din deceniul al patrulea. Împlinirile sînt de găsit mai degrabă în intertextualitatea scrisului său. Spunînd că „*în tot acest vast și extraordinar Continent/ care este propriul meu Poem, mai presus chiar decît mine însumi,/ toate continentele lumii și-au dat întîlnire*", Victor Valeriu Martinescu se gîndește, evident, la propriul text și la textele celebrilor scriitori din deceniul anterior la care se raportează nu cu furie, nici cu blîndețe mimetică, ci... postmodernist. *Magda Kiriakovski* nu depășește experimentul arghezian al corporalității demistificate, fără ca autorul să fie însă preocupat de expresivitate, ci – ca la scriitorii avangardiști – de persiflarea expresivității. Citim într-un loc: „*Antropoidul din mine, azi-noapte,/ la o sclavă a pămîntului a întîrziat / și lîngă tinerețea ei permanentă și fără pete/ s-a strecurat cu o neliniște de vergural bărbat*". Deseori, cum observa într-o frază memorabilă Ion Pop, „*în acest dialog intertextual, Bacovia se întîlnește cu Arghezi («Acum în inimi și-n cer trebuie să fie foarte tîrziu/ Și numai eu mai văd în fiecare vorbă o problemă socială»),* acesta din urmă fiind deviat către prozaicul

cotidian şi „*subversiune*", ca în versurile următoare, ecou deformat din *Morgenstimmung*: „*«Un cetăţean beat şi-a trimis cîntecul în mine,/ Cîntecul lui S-a risipit în mine în acelaşi timp cu un gînd subversiv»*". Alteori, ironia bacoviană, amară, („*Numai întunericul năucit de viaţă se spînzură de-un felinar*" sau „*Pe străzi oamenii scîrţîie de mîzgă şi de eres/ peste-o-ncremenire absolută prin reducere la absurd*"), cu doza ei de damnare, stă alături de teribilismul de început al lui Tristan Tzara, văzîndu-se astfel temeiul istoric al relaţiilor dintre simbolism şi mişcarea avangardistă românească: „*În tot cazul, peste oraşul leoarcă, misterios, autocrat şi laş,/ un stol de îngeri zboară trişti, înfometaţi şi goi,/ să gonească din somnul fetelor mari/ şi din sîngele lor mincinos, asasin, viril şi altoi,/ un cîrd de demoni albi cu coapsele svelte şi tari*". Blaga este şi el prezent („*De-atîta aşteptare tot sîngele mi se retrăgea în oră*"), dar „*metafizica*" lui Victor Valeriu Martinescu nu poate ocoli gestul iconoclast, furia dinamitardă, reflexul avangardist, teribilismele de orice fel. Mai mult decît atît, trebuie spus că atracţia către negaţie propune ca obiect al poeziei trupul despiritualizat, privit fără pudoare, cu cinism. Avangardiştii recurg la o descoperire aproape medievală, carnavalescă şi rabelaisiană, a unei fiziologii feminine dezbrăcate de alte idei decît cele ale raportării ironice la modelele poetice existente şi rupte de orice vibraţie emoţională. Mai ales de orice idolatrie, cu toate trimiterile sacre care nu sînt altceva decît expresia exerciţiului poetic. „*Fenomenul originar*" e pentru Victor Valeriu Martinescu „*un Sfirc în care doarme puterea lumii*", „*Roua vie şi fără leac*", „*Rouă indezirabilă făcută din ochiului biblicului dumnezeu*" etc. Interogaţiile rupte din psalmii arghezieni vin să instaureze declinul fiinţei şi voluptatea jocului poetic: „*De ce mi-ai ademenit masculul milenar cu crîngul Tău cu ispite şi l-ai înrăit la voluptatea pezevenghe şi inexplicabilă (...)?*".

Poet al căderii, al ieşirii de sub amprenta simbolurilor, în care totul a devenit convenţie („*Aici istoria e un viciu răsucit adînc în carne, literatura e o boală*") şi orice sentiment – în afara vitalismului – trebuie dispreţuit („*Romantismul cu panaş şi chivăre, abătut de cîte două ori pe an la uşile tale, te-a nărăvit la predestinare*" – citim într-o „*scrisoare deschisă*"), Victor Valeriu Martinescu trăieşte, evident, şi drama că toate lucrurile s-au spus deja. Strigătele sale expresioniste, tehnica schiţării prin reducere la

absurd, lupta dintre dezamăgire și dispreț, care stîrnește o masochistă ură de sine, în fine, trăirea plenară acoperă exercițiul intertextualist cu un miez existențial indubitabil. Victor Valeriu Martinescu nu are gratuitatea lui Grigore Cugler despre care cu îndreptățire s-a spus că este „*Urmuz doi*". Doar că, spre deosebire de Urmuz, Cugler nu s-a sinucis. El a continuat să scrie hrănindu-se din conștiința artificiului. Victor Valeriu Martinescu ar fi intrat, însă, în logica... sinuciderii și refuzul publicării are, la el, probabil, și această semnificație.

BCU MIHAI EMINESCU CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POEȚI DIN VEAC

Trecînd peste propria-i semnificație (dacă nu cumva este vorba despre o deliberată intenție de a propune recitirea și recuperarea scriitorilor interbelici – clasați și marginalizați – prin prisma sensibilității moderne), colecția „Poeți români contemporani" a editurii Eminescu a publicat în 1997 două volume aparent surprinzătoare: ***Nichifor Crainic,*** *Țara de peste veac*, Poezii antume (1916–1944). Ediție îngrijită și notă bio-bibliografică de Ioana Cracă și ***Virgil Carianopol,*** *Scrisori către plante*, Ediție îngrijită de Virginia Carianopol.

O precizare aparte merită volumul lui Nichifor Crainic, aproape o ediție critică, datorită secțiunii de „note și variante", precizărilor bibliografice cu privire la apariția fiecărei poezii în periodice și volume, variantelor stilistice și chiar datorită „referințelor critice" selectate din Al. Busuioceanu, Pamfil Șeicaru, Perpessicius, Tudor Vianu, Ovidiu Papadima ori E. Lovinescu. Lipsesc, cum se vede, contemporanii ori G. Călinescu, și pe nedrept. În schimb, cartea cuprinde alte lucruri interesante și necesare pentru o recuperare în fața cititorului obișnuit de poezie.

Volumul lui Virgil Carianopol e valoros prin altceva. El este o antologie a întregii creații a poetului, de la volumul din 1931 pînă la ultimul, din 1982, la care se adaugă mai multe poezii poate inedite (ciclul e numit „Cîntece neauzite") despre care nu știm, din păcate, dacă sînt scrise ulterior apariției ultimului volum antum sau sînt poeme neincluse de autor în volumele anterioare, din diferite motive.

Aparent surprinzătoare este apariția celor două volume pentru că, pe de o parte, și ne situăm cu această discuție aproape pe tărîmul truismului, nu este vorba de „poeți contemporani". Și aș aminti aici cazul lui Iulian Vesper, poate mai relevant, situat de unii critici, și nu dintre cei necunoscători – l-aș aminti pe Eugen Simion, de exemplu – ca aparținînd vremii noastre. Or după război, dincolo de faptul că e supus unei tăceri îndelungate, poetul nu-și mai găsește traseul propriu, pierde puterea de a deveni, se fixează într-o anumită formulă care de la un timp încolo chiar pare vetustă. Pe de altă parte, republicarea celor doi autori interbelici pare surprinzătoare pentru că poezia lor, tradiționalistă – și nu vedem în asta neapărat un criteriu de valoare –, nu lasă impresia că mai poate oferi mari surprize, fiind așezată, credem, corect în istoria poeziei românești, indiferent de idiosincraziile, mai ales politice și ideologice, care au însoțit, în exclusivitate după 1944, orice situare. Opiniile lui Ov. S. Crohmălniceanu, ale lui Z. Ornea sînt în linii mari, dincolo de eventualele accente adjectivale, indiscutabil, corecte. Fără îndoială însă că gesturi ca acelea ale editurii Eminescu trebuie din cînd în cînd făcute pentru a repune în discuție și în circulație niște nume, mai ales ca în cazul acelor scriitori cărora le-a fost interzis vreme de decenii dreptul la semnătură și care, cu toată prezența lor în cărțile de critică, au rămas necunoscuți cititorilor obișnuiți. Numele lui Crainic, ca să ne referim în primul rînd la el, dar este și cazul lui Radu Gyr ori al lui Aron Cotruș, este cu totul străin nu atît conștiinței poetice românești, ci celei publice căreia el i s-a adresat înainte de toate. De aceea continuăm să spunem, fără a ne război cu critica literară a altor vremuri, că acești scriitori sînt niște nedreptățiți.

Nichifor Crainic, reeditat destul de mult după 1989, și nu numai cu poezia sa, ci și cu eseurile care au creat o direcție estetică importantă prin consecințele ei pentru literatura și mai ales pentru dezbaterile polemice dintre războaie – să nu se uite nici numărul special al revistei „Manuscriptum" (an XXVI, 1-4, 1995) dedicat în totalitate lui – ne apare astăzi, cu excepția cîtorva texte, puțin valoros ca poet. Propiu-zis, *evoluția lirismului* românesc nu l-a confirmat și nu l-a omologat, lucruri care nu s-au întîmplat, cred, cu Aron Cotruș ori cu Radu Gyr, mult mai interesanți. Dar din Nichifor Crainic rămîn cîteva texte memorabile, poeme ale

energiilor cosmice clocotitoare vibrînd de suflul recuperator, solar, imnic, dar şi de nostalgii primare, de atracţia sîngelui visîndu-şi strămoşii. Iar aceste poeme care au făcut şcoală printre discipoli şi printre congeneri merită să fie aşezate alături de poemele valoroase ale lui Coşbuc ori Goga, menite să dea satisfacţie sentimentului naţional, nu întotdeauna folosit ca banală monedă de schimb. Şi nu este vorba de a-l pune pe Crainic decît în succesiunea tipologică a celor doi predecesori ardeleni (mulţi contemporani îl şi credeau venit de dincolo de munţi, cu tot sentimentul... şesului natal de care vorbise Tudor Vianu), căci, altfel, influenţe directe nu sînt de reţinut decît în primele grupaje de poezii, cînd, într-adevăr, ai uneori impresia că a reînviat Coşbuc, cu tumultul său solar, cu un eroism de data asta fremătător, dar parcă studiat, în versuri care-l evocă mai degrabă pe Goga, nu numai cu prozodia, ci şi cu mesianismul său.

Profetic de multe ori, Nichifor Crainic e mai convingător – versul lui are fluenţa calmă a mersului lin, a curgerii apelor largi, adormitoare – atunci cînd coboară cu o anumită smerenie, venită dintr-o percepere simplă, ţărănească a condiţiei cosmice a omului, către gestul scrisului asemănat cultivării pămîntului (*Poetul*) sau către contemplarea eternului revelat în natură (*Şesuri natale*). Între teluricul beat de reverii şi cerul greu, poetul devine un spaţiu al armoniei mistice. Iar un poem care se numeşte *Copacul*, întrucîtva amintinu-ni-l, surprinzător cu totul, pe cel semnat de Ion Barbu în organul publicistic al mişcării moderniste (însă poetul „şesurilor natale" nu are curajul de a se lăsa pînă la capăt şi definitiv substituit de elementul natural, ci doar vag metaforic, diferenţa fiind dată şi de vigoarea gestului care la poetul modern nu este estompată de notele sentimental-lirice, expresie a unui indiscutabil „principiu liric minor"), devine semnul obsesiilor lui Crainic: *„Înalt şi-ngîndurat ca visătorul, / Stînd între cer şi-ntre pămînt stingher, / Crescui şi eu din veşnicul mister / Din care toate îşi pornesc izvorul. // Cînd seva urcă-n trunchiul meu de fier, / Adîncul îmi trimite-n foi fiorul / Şi simt că-n mine năvăleşte dorul / Pămîntului de-a fi mai lîngă cer. // Iar cerul peste vîrful meu se-ndoaie/ Şi zvonuri tainice din infinit / O gură fac din fiecare foaie. // Şi-n freamătul de foi nelămurit, / Cu şoaptele veciei se-ntretaie / Suspinele pămîntului trudit"*. Evident, o astfel de punere în paralel, stridentă, fără doar şi poate, nu face decît să arate cît de independentă de limbaj este poezia lui Crainic,

reductibilă deseori la o aceeași melodie blînd-evocatoare, preocupată de mesaje naționale și mistice în linia lui Dionisie Areopagitul sau a folclorului. Căci poetul este receptacolul suferinței înaintașilor, reaprinse astăzi, purtătorul „puterilor clocotitoare" gata să irumpă cu forță în versuri calde și transfigurate în armonii. Este evident că de la un punct încolo poetul e beat de suferința celorlalți, trăiește voluptatea durerii care se transformă în vers, deși, dezamăgit, va găsi, cam tezist spus, soluția în sinele pătruns de Dumnezeu. Oricum, o poezie se numește *Excelsior*, spiritul lui Crainic pare „al unui romantic viforos de tip macedonskian" (numelui său i-a fost asociat o dată și, prilej de furie pentru poet, futurismul), chiar dacă poetul se recunoaște admirator al lui Verlaine. Oricum, ceva din arsenalul simboliștilor, dacă ne amintim -bine, descoperim chiar la Goga. Dar iată prima strofă din *Excelsior*: *„În zbor ușor, ca niște albe stoluri, / Ne-om ridica deasupra lumii noastre. / Ne-or fereca misterioase goluri, / Ne-or îmbia vecinătăți de astre"*.

Poemele memorabile aparțin aproape în totalitate volumului „Țara de peste veac" din 1931 și opțiunile criticii literare, chiar și atunci cînd a fost vorba de adversari ideologici, s-au îndreptat către *Țara de peste veac, Cîntecul Dunării, Iisus prin grîu, Cîntec de munte, Călătorul, Elegie, Euthanasie* ori *Îngerul slavei,* poem dedicat, nota bene!, lui Ion Barbu, *Cîntec tracic, Cuvîntul tău* și *Dezmărginire.* Trebuie s-o spunem, volumul lui Nichifor Crainic este una din aparițiile majore ale anului și dacă n-ar fi fost asociat ideologiei ortodoxiste, cam violente și cam nedrepte în inflexibilitatea ei, poezia aceasta ar fi satisfăcut între războaie multe exigențe și ar fi învins multe reticențe. Apropierea de viață, identificată cu un impuls frenetic, îmbătător, simte în întuneric fiorii morții, congeneri, imagine mai apropiată a ritmurilor interioare pe care poetul și le recunoaște fără spaime, aproape imnic: *„Cu viața care-mi clocotește-n vine/ Ești, moarte, deopotrivă chipul meu;/ Clepsidră-i soarta și nisip sînt eu:/ Cu cît descresc în viață cresc în tine. // De-i bine una, iar cealaltă rău,/ Simt binele în rău și rău-n bine/ Că una sînteți amîndouă-n mine:/ Din mierea vieții gust veninul tău.// Te simt prin tîmpla odihnită-n palmă/ Un val abia ghicit în apa calmă/ Mocnind furtuni sub jocul undurierii.// Vis alb voi fi în somnul tău topit.../ Dar azi cît încă nu m-ai cotropit,/ Ești noapte scurtă din solstițiul verii"* (*Euthanasie*). Nu mai există în poezia românească astfel de versuri a

căror simplitate să răsune de energii decantate în elegie. Oricare din poeziile amintite anterior trec cu uşurinţă peste capcana tezismelor de care tradiţionalismul interbelic a abuzat, uneori invocînd chiar aripa ocrotitoare a eseurilor lui Crainic, şi ne permit să spunem că Nichifor Crainic este poet – indiscutabil, nedreptăţit –, chiar şi numai pentru faptul că are intuiţia poetică a damnării: *„Cruntă e vremea, tineri poeţi,/ Vinul venin, crinii scaieţi, / sufletu-n piatră stratificat –/ Îngerul slavei cade-mpuşcat"* (*Îngerul slavei*).

La o nouă lectură, care are în vedere creaţia poetică în totalitatea ei şi nu numai lirica dintre războaie, ***Virgil Carianopol*** nu pare un nedreptăţit. După o absenţă de un sfert de secol, poetul acesta format în climatul interbelic revenea în 1967 la o poezie uşor de recunoscut ca şi cum nimic nu s-ar fi întîmplat, nici în biografia lui, nici în aceea a ţării. După cîteva ezitări din vremea debutului – se vorbeşte, în general, de un moment avangardist reprezentat mai ales de cel de-al doilea volum numit chiar „Virgil Carianopol" (1933) – opţiunile autorului se îndreaptă liniştit către formulele tradiţionalismului poetic şi către „Gândirea", iar după mai multe experienţe de viaţă, dramatice, Virgil Carianopol nu poate sau nu vrea să se metamorfozeze şi scrie cu aceeaşi uşurinţă, pe ici pe colo afectînd vreo scăpare prozodică, refuză implicarea, dar tocmai în felul acesta (se) trădează, făcînd din crezurile de altă dată o formulă goală. Este dreptul poetului să facă acest lucru, să nu (mai) privească în jur, să fie mai mult preocupat de sine decît de... destinul neamului. Trebuie spus, de altfel, că Virgil Carianopol nu devenise niciciînd susţinătorul programatic al vreunei ideologii, nu se făcuse niciodată apologetul exclusiv al unei colectivităţi în care sinele să se cufunde, chiar dacă tonuri din Goga se resimt încă de la început. Poezia lui nu este una a cetăţii, a energiilor clocotitoare, ci una a eului, a sentimentelor discrete. Lucrul acesta este, oricum, foarte vizibil în poemele publicate în cea de-a doua etapă a creaţiei sale. Erotica lui Virgil Carianopol cunoaşte utopiile amintirii şi ia chipul unui dialog cu umbrele, asociindu-şi invariabil sentimentul morţii. Orice s-ar spune, critica literară l-a definit foarte bine încadrîndu-l printre sentimentali, nostalgici, poezia lui uşor melancolică fiind întreţinută de un aer sărbătoresc, solemn, grav. Iată un poem din ciclul „Cîntece neauzite"

despre care nu știm, din păcate, dacă include texte scrise după publicarea ultimului volum, sau vechi poeme, neincluse în volumele anterioare: *„Uite, draga mea,/ Tocul aici, călimara aici,/ Hîrtia gata de scris./ Poate cine știe,/ Vine să se joace vreun vis.// Eu mă duc, sînt grăbit,/ Nu mă ține./ În seara asta,/ Am eu de lucru în mine.// Tu stai aici, coase, citește,/ Cîrpește rochi. (sic!)/ Eu ca să fiu mai singur,/ Am să-mi las perdelele peste ochi.// Dacă vine cineva și bate,/ Fugi în singurătate./ Dacă e cunoscut și întreabă,/ Spune-i că sînt amintiri și că am treabă" (Interior).* O poezie din ineditele publicate în 1967 se numește „Intimă", o alta „Cîntec de adormit bolnava", cuvîntul „elegie" face parte din vocabularul preferat, orice posibilitate de a ocoli problematica timpului și atitudinea fățișă este folosită fără ezitări. O „Seară la cîmp", meditație pe tema morții, sfîrșește în pastel cu accente de imn: *„Iar departe, 'naltă, peste țară,/ Întinzînd către belșuguri punți,/ Luna cu un mijloc de vioară/ Își ascute secera în munți".* Umbre din Pillat sau din Arghezi se întrevăd, poetul nu le evită, pare mai puțin interesat de originalitate și mai mult de vibrația sinceră: *„Iar se-ntoarce toamna, cum venea, odată,/ Aruncîndu-și iarăși aurul pe șes./ Tot aceeași toamnă, toamna de-altădată,/ De pe urma cărei visuri am culeș"* („Melancolie"). Evident, poezia aceasta – a singurătății și amintirii, a timpului și a iubirii trecute ori a naturii – este o formă de evaziune la care poetul apelează cu ostentație, dar și cu naturalețe, sensibilitatea sa favorizînd contemplația senin-clasică. Virgil Carianopol, care trecuse prin pușcăriile comunismului, lăsa altora curajul de a se opune, de a se revolta, de a fi... esopici și, ca să spunem lucrurilor pînă la capăt pe nume, tot oblici. Căci foarte puțini au avut curajul să-și asume riscuri foarte mari. „Cîntecele de amurg", „Cîntecele românești", toate sînt, parafrazînd un titlu de volum, „viori ale vîrstei". Și este vorba de aproape zece cărți de poezie. Din toate acestea reținem, așadar, că singura religie pe care poetul și-o asumă este aceea a poeziei. Doar că – și lucrul acesta ni se pare la fel de important – asumarea ei se datorează conjuncturilor.

Privind în urmă, trebuie spus că Virgil Carianopol a debutat la 23 de ani, în 1931, cu un volum cuminte, curat tradiționalist, cu o poezie minor romantică, pentru ca „Virgil Carianopol" din 1933 să reprezinte un experiment numit de critica literară și pretins de poet avangardist. E invocat într-un loc „domnul voronca", altă dată „saşa" și revista „unu",

este afirmată supremația scrisului („*cît va exista cerneală și hîrtie/ nu am nevoie nici de dumnezeu*") și se caută metaforele șocante, dintr-un fel de onirism deliberat. Dacă doar așa ar arăta avangardismul românesc, atunci am fi departe de furia iconoclastă a inovatorilor și n-am descoperi în fapt decît particularitățile unui modernism cuminte. Mai reușit în linia aceasta pare un volum din anul următor intitulat „Un ocean o frunte în exil", ori cel din 1936, „Scrisori către plante", dar nici conștiința gratuității, nici curajul metaforei nu învinge fondul sentimental și umanitarist al poetului care, deși afirmă într-un loc că „doarme sub mese cu Dumnezeu", publică la doar cîteva pagini un veritabil „testament" al acestei ipostaze poetice numit „Cîntec de moarte": „ *Poți să te spargi ca o farfurie, lună./ Poți să dormi înainte cu capul pe mînă,/ Pot să alerge pomii desculți,/ Inima mea rămîne tot a celor mulți*".

Ulterior, poezia lui Virgil Carianopol intră în consonanță cu ceea ce scriau în același timp Aron Cotruș ori Radu Gyr, tematica este istorică sau socială, retorismul face casă bună cu dacismul, în fine, Dumnezeu și țăranul au devenit puncte de reper în constituirea unei conștiințe religioase, iar satul, un paradis pierdut, poeziile de acum păstrînd din cînd în cînd îndrăzneli ale expresiei pe care tradiționaliștii veritabili și totali le repudiau.

Încet-încet, lirica lui Carianopol, care pare că exersează tradiționalismul cu aceeași blîndețe cu care a prelucrat avangardismul, devine redundant paseistă și idilică, descriptivă chiar, pe fondul unui scepticism parcă mai degrabă teatral, singurul obiect al poeziei fiind un eu obsedat de propria-i autodefinire.

O singură surpriză pînă la revenirea din 1967, și ea constă în volumul din 1941, „Poeme de pe front". Evident, este vorba de poeme de pe frontul de est care nu puteau fi cunoscute în anii comunismului, și Virgil Carianopol nu este singurul care să fi scris astfel de poeme. Cîțiva dintre poeții tineri au murit în război sau au scris poeme inspirate de experiența atacurilor antisovietice, iar sovietele erau văzute ca monstrul roșu de la răsărit. Surpriză nu atît la nivelul versului, dinamic și mobilizator, pe urmele unor înaintași celebri, ci la nivelul atitudinii care pare să nu fie chiar proprie lui Virgil Carianopol. Niciodată exuberanța lui nu fusese atît de fățișă, nici atît de naturală. Nici vitalismul, care de data

aceasta învinge orice urmă de ezitare: *„Nu mai plînge camarade dragă,/ Rîzi; atît e tot ce-a mai rămas./ Cine știe de-o mai scrie mîine/ Mîna care scrie azi acas' –// Nu mai plînge, rîzi și rîzi mereu/ Și omoară tot și iar omoară./ E mai sfîntă mîna ce ucide ca soldat/ Decît mîna care plînge pe vioară!"* (*Pentru leatul care vine*). Poezia aceasta, localizată uneori cu exactitate, se fixează îndeobște pe accidente care provoacă spiritul patriotic să se reafirme cu vigoare, avînd însă uneori accente din Esenin. Astfel de particularități sînt, în fond, dezvoltate după tăcerea de aproape un sfert de veac, oarecum în contrast cu latura energică și aspră luată în posesie treptat, într-un fel de crescendo neobservabil.

Așadar, nu știu cît de nou este azi Virgil Carianopol. Cert este că e vorba, ca și în cazul lui Nichifor Crainic, al lui Radu Gyr și al altora,de nevoia redescoperirii unui tip de literatură și a aducerii ei, a scriitorilor care au cultivat-o, în conștiița prezentului.

BCU IASI / CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

ALT FEL DE EXHIBARE DE SINE

Cînd în 1995 apărea volumul *Aventurile lui Proteu* (ed. Humanitas), o parte a criticii literare – un Ştefan Borbely, de exemplu – n-a ezitat să vorbească despre una dintre cele mai importante apariţii editoriale, dacă nu cumva de cea mai importantă, de după război. Cu toate acestea, convins că, dacă Narcis s-ar vedea pe sine cu ochii altora, n-ar mai fi în stare să se iubească, Ştefan Augustin Doinaş declara de curînd într-un număr din *Luceafărul* (cf. *Singurătatea lui Narcis*, în nr. 22 (321), miercuri, 11 iunie 1997) că „*acordul meu cu critica, de care «m-am bucurat», nu poate fi decît un cvasi-plăcut compromis între imaginea mea, văzută de mine însumi, şi imaginea despre mine pe care o pune în circulaţie critica de specialitate*". Asta înseamnă că, fiindu-i într-un fel străină, orice ierarhizare e substituită de preocuparea pentru o ontologie poetică, suficientă sieşi, singura în măsură să acrediteze situarea în istorie.

Fireşte că, pe lîngă titlul atît de... „programatic" al volumului din 1995, în interpretarea poeziei lui Ştefan Augustin Doinaş, chiar şi a ultimului volum (*Psalmi*, ed. Albatros, 1997), nu se poate trece peste eseurile de un mare rafinament adunate în volumul *Măştile adevărului poetic* (ed. Cartea Românească, 1992), mai ales peste cele din ciclul *Lirismul ca mască şi adevăr*. În spiritul liricii moderne, se formulează aici cîteva teze, din care am reţine cîteva:

1. Poetul este un *lucid* şi un *temerar*, înţelegînd precaritatea realului şi înlocuind-o printr-o *explicaţie orfică*, printr-o *corectură* care iese din

sfera oricărui utilitarism. El *„tulbură graiul și formulează în limba tuturor – limbă ce părea destinată exclusiv înstăpînirii realului din jur – anti-formula tuturor formulelor utilitariste"* (p.9). Poezia lumii ar fi, de aceea, *„o rostire născută dintr-o lipsă în gură, dintr-o șovăitoare pipăire verbală a lucrurilor, care parcă se apropie cu antene nevăzute de o infra-realitate ascunsă, care vrea să dea glas acelui* încă-ne-rostit *ce stă în orizontul oricărui discurs perfect articulat, ezitarea hipersensibilă care pulsează timid sub structurile inflexibile ale unei logici sigure de sine"*.

2. Poemul este *„un echilibru precar"* între *geneză* și *apocalipsă*, între *ilimitat* și *limită*, *„structura fragilă a acestor două excese, în care – dintr-odată – ca la un semn magic, tîlcurile încep să nălucească și să cînte"*, iar această cîntare, pe care am greși dacă am asocia-o muzicii, se arată a fi natura însăși a lucrurilor, sensul lor.

3. Poetul se află în imediata vecinătate a filozofului, chiar dacă poezia se datorează în mare parte unei *„inițiative a limbii"* care dezvăluie adevărata substanță a impersonalității lirismului. Căci *„în măsura în care omul – filozof și poet – ascultă limba, el ascultă rostirea esențială a Ființei"* (p.48). Parafrazînd o locuțiune celebră, Ștefan Augustin Doinaș crede că ființa umană ar putea atinge *„un titlu de supremă modestie*: *de* a lua măsura *lucrurilor, însă* nu de a fi *ea însăși măsura lor"*.

4. Cum *personna* înseamnă, în primul rînd, *mască a actorului*, lirismul este o modalitate tipic confesivă de exprimare, iar *„separația între autor și personajul său este întotdeauna relativă, tocmai pentru că – la nivelul scriitorului în general – autobiografismul devine o simplă lume de semne, cu care orice poet poate să se joace după bunul său plac, odată ce respectă regulile artei sale"*. În susținerea acestei idei sînt amintite cuvintele celebrului Fernando Pessoa care făcea această declarație lirică: *„Scriu simulînd și mint,/ Zic ei. Dar nu-i așa./ Eu pur și simplu simt/ Cu-imaginația./ Resping, deci, inima"*.

În cazul lui Ștefan Augustin Doinaș nu avem de-a face deloc, așa cum s-ar putea crede, cu o *abolire a eului*, ci doar cu *deghizarea unui eu personal într-un eu universal* (p.55). Cu totul specială este interpretarea acestei glisări în impersonalitate, care este pusă, de obicei, pe seama unei intenții artistice. Autorul *Psalmilor* descoperă în ea, dimpotrivă, un pas spre autenticitate. *Experiența de viață* strict personală ține de zona

inefabilului. *Particularul* e netransmisibil („*pentru că eul strict personal este de tip monadic: nu trimite nimic înafară şi nu recepteaza dinafară nimic*"), iar atunci cînd comunicarea devine posibilă, ea „*se petrece cu riscul abolirii unicului*" (p.55). Şi *asta* se întîmplă datorită „*băii lustrale de fiecare zi a oricărui poet: contaminarea de cultură*" (p.55). De aceea, „*poetul liric* nu exprimă adevăruri *ale vieţii sale limitate, ci* produce de fiecare dată măşti ale adevărului lumii şi ale vieţii. *Exhibarea de sine a poetului liric se face întotdeauna pe o scenă de cultură, adică într-un cadru de ficţiune şi convenţie*" (p.56). Prima concluzie este că poetul nu poate fi decît o *fiinţă plurală*. A doua, că „*poetul liric este singura creatură care, în aparenta sa sinceritate, nu-şi exhibă decît pudoarea*" (p.57). Spusă altfel, afirmaţia ar putea suna aşa: „*lirismul devine adevărată confesiune de sine, valabilă artisticeşte, numai atunci cînd apare sub forma unui artificiu care întreţine inviolabilul secret al fiinţei personale şi al Fiinţei în genere; lirismul e chemat, prin chiar geneza structurii lui, să ascundă tocmai ceea ce revelează*" (p.98).

* * *

Pentru a evita orice confuzie şi pentru „*a da mura în gura unei critici care n-a gustat din versurile mele decît... stafidele*", cum zice creatorul în confesiunea sa din „Luceafărul", *Aventurile lui Proteu* sînt precedate de cîteva cuvinte reluate din amintitele eseuri. „*Graţie acestor măşti care reprezintă – paradoxal – principiul însuşi al lirismului, eul profund şi creator al poetului devine* – mărturiseşte Ştefan Augustin Doinaş – *multiform, ni se prezintă ca indice al unei unităţi în pluralitate*".

Ce-i drept, cele cinci cicluri ale volumului confirmă ipoteza, fiecare propunînd o altă individualitate, în planul expresiei şi la nivelul trăirii, inconfundabilă. Şi fiecare ciclu intră într-o zonă anume de intertextualitate, chiar dacă peste tot găseşti afirmată aceeaşi idee a unei lumi egale cu sine, alcătuită din fragmente cărora nu le lipseşte conştiinţa întregului. Nu este vorba, desigur, de expresia vreunei alienări amintind de Rimbaud, de o dispersie a fiinţei, ci, dimpotrivă, de construirea deliberată a unor universuri care au în centru o altă figură a spiritului creator, stăpînă pe propriile-i mijloace.

De o religioasă solemnitate, versurile din *Ipostazele*, construite toate pe o geometrie înaltă, deși ironică uneori, amintesc de eminesciana viziune, asupra căreia atrăgea atenția I. Negoițescu: *„De plînge Demiurgos, doar el aude plînsu-și"*. Încă din *Autoportret* descifrezi un vizionarism plutonic, oceanul ființei care acceptă virtual toate sensurile, descoperindu-le ca lumi complementare și perfect substituibile într-un plan care nu depășește registrul iluziei: *„Detestat de oamenii dintr-o bucată și învinuit întotdeauna cu dovezi,/ Eu nu mă aflu nicicînd acolo unde apar și nici nu sînt așa cum mă vezi./Pustii, templele subacvatice mă socotesc doar o capricioasă cariatidă/ Care, abandonîndu-le dintr-odată, se dizolvă în materia translucidă./ Peștii mă consideră pește, – de ce să-i decepționez? Pentru plante sînt plantă./ Traversînd alfabetul, mă schimb dintr-o vocală în alta mai consonantă,/ Spre disperarea lui Archilochos. Vechiul concept de fidelitate// Se situează pentru mine, ca și versul din mijlocul poemului, la jumătate// Între o convenție încheiată cu mine însumi și o bucurie oferită altora în densitate,/ Volum și aspect. Fără să mă mișc, sînt peste tot. Și nici un histrion n-are/ Pe scenă, la adăpostul unei măști și cocoțat pe coturn, mai multă nerușinare/ Ca mine, care formez de unul singur și autorul, și piesa, și liota de personaje./ Se spune că Thetis mi-ar fi doar mamă vitregă./ Însă tot ce pot să vă propun drept gaj e/ Umbra mea, fidelă infidelității mele și comportamentului meu sincer simulator./ Îmi place să mă plătesc pe mine cu mine însumi și să-mi rămîn întruna dator"*. Eul poetic, identificat cu un zeu tutelar, ține într-o mînă conștiința convenției, iar în cealaltă, cunoașterea prin revelație, transformîndu-se într-un fel de balanță solară. Firește, înțelegerea adecvată a poeziei acesteia ar trebui să se facă prin mijlocirea referenților culturali și poetici, ceea ce nu ne propunem să facem aici. Aș remarca însă că, pe lîngă mitologiile implicate în text, la care aluziile se fac natural, pe un ton de înțelepciune caldă, poeziile tind către simplitatea corpurilor și suprafețelor, misterioase în nuditatea lor pînă la misticism. Poetul rămîne ancorat doar în *„versul din mijlocul poemului"*, vers căutat, așteptat, interogativ ori tandru, asupra căruia ni se atrage atenția (*„Acordă, te rog, versului acesta din mijlocul poemului o adîncă semnificație"* – citim într-un loc), *talerele* dezvăluind figuri ale eului creator transpus în imagini ale lumii *neșlefuite*, scriindu-se singure la mașina de scris.

În *Metamorfozele,* convenţia nu este a aluziei culte şi a „corporalităţii" discursului, ci a sonetului. Proteu e şi de data aceasta imaginea arhetipală a lumii: *„Sînt cel ce sînt. Nencetat un altul/ şi-n veci acelaşi. Vietăţi diforme/ se bulucesc în mine să-şi transforme/ tîrîşul, zborul, umbletul şi saltul.// Cunosc oceanul cu vîltori enorme/ şi vipia ce bîntuie înaltul./ Argintul, zgura, sîngele, cobaltul/ le-mbrac în tot mai felurite forme.// Plăcerea mea-i de-a-mi da eu însumi mie/ nu numai o figură, ci o mie -/ diverse-n grai, în gest, în răsuflare.// Sînt cel ce-şi mută limita fiinţei/ în cercul schimbător al preferinţei:/ azi om sau peşte, mîine zeu sau floare"* (I). Sigur că o astfel de poezie intră în zone gnoseologice şi că *limita* fiinţei provoacă realul să se nască. E un gest demiurgic în toată această *aventură* proteică, pe care nu o înspăimîntă nimic şi care se află permanent în consonanţă cu haosul. Oricum, reiterate, motivele acestea, plasate într-un registru interogativ, nu obosesc şi nu epuizează sensul, tocmai pentru că agonia pune alături începutul şi sfîrşitul, perpetuînd esenţa unei identităţi care transgresează din zona creaţiei în aceea a creatorului, chiar dacă pare fixată definitiv sub semnul eşecului: *„Dar totuşi zeii-ar trebui să-nveţe/ că dacă mă maschez sub mii de feţe,/ eu, cel ascuns sub mască, n-am nici una..."*(XII).

Alte feţe ale poeziei în *Friday Midnight's Suite*, în *Psalmi* ori în ultimul dintre cicluri, *Elegiile,* deşi toate extind tărîmul poeziei într-o zonă autoreflexivă şi mistică, una care foloseşte metafora drept instrument nativ al revelaţiei şi al unităţii dintre cuvînt şi faptă, dintre fiinţă şi moarte: *„abia acuma mă întîlnesc/ cu ceea ce pare şi-apare// din turnirul acesta lumesc/ cine mai are scăpare?// abia acum am să răstorn/ în arenă armura făptura -// vai! cel care sună din corn/ nu cunoaşte măsura"*(1o). Este aici orgoliul din fire, natural, al poetului care intră în ţara nenumitului, atras ca de o vrajă care ucide, nu prin altceva decît prin ritmul spunerii ritualice. În fond elegii sînt aceste poeme vibrînd de o emoţie orientală şi medievală din *Friday Midnight's Suite: „îngăduiţi-mi/ să vă prezint/ teribilul meu Kalahari.// iată dunele mele/ în care simumul face popas/ iată oazele mele/ în care firicelul de apă/ e venerat/ iată drumul caravanelor/ îngropate/ iată barba profeţilor mei/ răguşiţi// – credeţi-ne:/ noi sîntem/ revelaţia pură!// aşa strigă primele litere/ în timp ce următoarele/ plîng/ iar cele din urmă/ vomită// o! Kalahari/ pagina mea/ Paragina mea"* (1). Şi elegii de factură ontologică,

mizînd pe ascunsele identități dintre cuvînt – Dumnezeu – poet – lume, sînt poemele ultimului ciclu, pătrunse de conștiința căderii: *„Sau nu devin eu însumi plin/ cînd Tu,/ îngreunat de plinătatea Ta,/ recazi în mine/ întocmai ca nisipul?// O, cum se umple gura mea/ de rugăciune!/ Cum se prelinge harul Tău/ din dragoste!// [...]// Ferice pasărea ce se hrănește/ cu plinul Tău/ și cu nimicul meu:/ cîntarea ei sălbatică/ e lumea...“* (*Elegia X – Clepsidra*).

Firește, fiecare din aceste cicluri e un univers în sine, care ne duce cu gîndul la cele, cu totul independente, realizate de Pessoa sub diferite pseudonime. Diferența – și de ea trebuie să se țină seama – este că toate aceste universuri sînt complementare și au conștiința complementarității. În mod deliberat, abia unitatea acestor *fețe* dezvăluie sensul fragmentarismului și relevă natura creatoare a eului și profund *orfică* a lumii.

* * *

Volumul *Psalmi* reia textele din ciclul omonim al *Aventurilor lui Proteu*, conținînd, însă, în final, o sută de poeme în care simți și sonorități din Dosoftei, și iconoclasme argheziene, într-un limbaj modern în care patetismele sînt strunite de întrebări cerebrale și discursivitatea e construită în vederea impunerii unui sens a cărui solemnitate te plasează în plină solaritate. Mai mult decît atît, masca poetului nu este doar a regelui David. Psalmistul ia acum multiple înfățișări, putînd fi foarte bine și Iona, și Longin, sutașul roman, nota unitară fiind dată de ardența spunerii – rugăciune umilă, renunțare lașă ori răzvrătire batjocoritoare – și de conștiința rolului, care se transformă din ce în ce mai mult într-o conștiință religioasă. Asemeni lui Ardalion, invocat într-un loc, poetul e un mim, un *tehnician al rîsului*, care acceptă crucificarea și repetă cuvintele mîntuitorului, din dorința caricaturizării și a autopersiflării, pentru ca experiența să sfîrșească în existență:*„Doamne, maimuțărindu-Te mereu/ Te voi iubi: – acesta-i rolul meu“* (*Psalmul LXXXX*). Poate că un astfel de fapt pune în evidență nu eșecul, ci contextul armonic al oricărei dizarmonii ori revolte. Pentru că orice furie se topește în îndoieli, orice nemulțumire ia chipul neliniștii, orice suferință poate fi împlinire, întrucît psalmistul știe că

totul se include Verbului divin şi că, eminescian spus, suflarea-i se curmă de suflarea divinităţii.

Dincolo de toate trăirile psalmistului, ireductibile la cîteva formule, şi tocmai aici trebuie căutată autenticitatea (chiar... subiectivitatea) lor, există aproape fără excepţie un suport poetic al spunerii, fiinţa proprie manifestîndu-se în primul rînd ca discurs, cuvînt intrat în concurenţă cu fapta originară: *„Tu, Doamne, care pe pămînt eşti Verbul,/ poţi să mă ierţi că n-am putut să tac?/ Rănit de dragoste, se-ndreaptă cerbul/ pînă pe malu-abrupt al unui lac:/ acolo apa, norii ce se plimbă/ şi vîntul nalt sînt singura ta limbă"* (*Psalmul XLVIII*). Orfismul poeziei lui Ştefan Augustin Doinaş rezidă tocmai în această eroare ontologică a cuvîntului care aproximează la modul derizoriu, nepermiţînd nici extazul, nici cunoaşterea: *„Negustoria mea cu cele sfinte/ se face, Doamne, pururi în cuvinte./ Ce lacăte să pun pe gura mea/ ce-mproaşcă totu-n jur ca o cişmea?// Muţenia nu poate să-mi astupe/ neantul hămesit al unei cupe./ Ce botniţă să pun unui cuvînt/ Ce latră nencetat şi muşcă vînt?// De foamea Ta, o mîncărime dulce/ nicicînd nu-mi lasă limba să se culce./ Un duh al flecărelii nempăcat/ mă tîrîie întruna spre păcat.// Loveşte-mă cu marele Tău tunet,/ Stăpîne, care-i dincolo de sunet!" (Psalmul LXXVII).* Cu toate acestea, motivul gurii închise, frecvent, mărturiseşte despre esenţa lumii reductibilă la cuvînt, despre poetul care dă sens lumii şi acordă semnificaţie divinităţii, făcînd trecerea din virtual în real.

Divinitatea este, în psalmii lui Ştefan Augustin Doinaş, fie textul obscur şi încifrat al lumii, fie un chit, o ocnă în care se învaţă forma libertăţii, are trupul biciuit şi răstignit al lui Isus ori îşi afirmă identitatea prin creatura în care sălăşluieşte plînsul, însă toate aceste ipostaze sînt expresia *vocilor* care nu-şi exprimă fiinţa decît în complementaritate. Pînă la urmă, poetul *psalmilor* nu scrie nici *poeme cu îngeri,* nici *povestea Maicii Domnului*, aflîndu-se în imediata vecinătate a lui Arghezi chiar prin această multiplicare a eului, care are însă drept finalitate nu o dezvăluire de sine, nu afectarea igolatră, ci înţelegerea poeziei ca instrument de a releva semnificaţia fragmetului în totalitate. Toate *fragmentele* nu sînt nimic altceva decît *„măşti ale adevărului lumii şi al vieţii"*. Atît de diferite în atitudinea lor, ele se contopesc în afirmarea iubirii divine şi în reafirmarea credinţei. Ştefan Augustin Doinaş, un neoclasic, în fond, care ne aminteşte

de Al. Philippide, nu se comportă ca un „poet liric". Eul și tot ceea ce ține de persoană (nu de mască) intră într-o zonă căreia i se refuză accesul la esențialitate. Perspectiva asumată este mai degrabă a cugetătorului. Travestit în diferite forme, el, cugetătorul, prinde în expresie nu criza ființei, ci sunetu-i inefabil, căutat explicit într-un loc: *„Ah, Doamne, Doamne, cu ce ir de sabur/ să-mi dau pe trup ca să mă schimb în abur?"* (*Psalmul LV*).

BCU "LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

POEȚI DIN EXIL

CUVINTE DE ÎNCEPUT

Dacă scriitorul trăiește în primul rînd din diferență, neasemănare, particular, frecventa tratare exegetică globală devine de foarte multe ori uniformizatoare și necomprehensivă. Iar lucrul acesta e mult mai nefast pentru scriitorul din exil. Cu atîta... libertate, el e obligat să accepte o singurătate care mai păstrează eventual în memorie amintirea unor grupuri, a unor ideologii ori generații. Toate acestea pier în tumultul individual – cît există – și într-o opțiune luată pe cont propriu. Aș spune – într-o paranteză cinică pe jumătate – că marea experiență a unui scriitor ar trebui să fie chiar exilul. Poate că, pînă la urmă, proba timpului seamănă într-un fel cu un exil.

Revenind, să nu se uite că diversitatea „vocilor" și a traseelor lirice este însoțită de „biografii" poetice care nu pot fi ocolite, nici măcar în virtutea autonomiei esteticului, chiar dacă ceea ce interesează în final este performanța artistică și gradul de umanitate pe care ea îl include. Nu poți să rămîi cu totul străin faptului că unii scriitori au debutat în exil, scriind doar în românește sau doar în limba de adopție, că alții au plecat, după ce se impuseseră în țară, luînd-o efectiv de la capăt, ori că altora le-a surîs ideea reîntoarcerii, întîmpinînd acum dificultățile „traducerii" propriilor texte în limba maternă. Și nu sînt acestea, firește, singurele situații. Fiecare scriitor vine cu propria încărcătură biografică și cu anumnite semne lăsate

de acestea într-o operă pe care, desigur, o poți oricum situa valoric și tipologic, dar pentru înțelegerea căreia e nevoie de cunoașterea contextelor. Riscuri mari își asumă criticul care – chiar fără a avea intenția hărților istorice – le ignoră. La urma urmelor, poate că e bine ca, din cînd în cînd, criticul literar să-și asume astfel de riscuri.

ALEXANDRU LUNGU. CENUȘĂ ȘI AUR

Medic de valoare, pictor și autor din generația războiului (*generația pierdută*, după o nefericită formulă folosită de E. Manu), Alexandru Lungu îl pune pe istoricul literar într-o situație pe care am putea-o numi cel puțin delicată. În exil el a publicat – cu predilecție în colecția *Semne*, dar nu numai aici, și exclusiv în românește – mai multe plachete ale căror tiraje sînt, fără îndoială, confidențiale, ediții necomercializate și difuzate (ca și revista *Argo*, pe care o scoate la Bonn) prin dăruire. Amintim *Pardes* (1989), *Cheia de miresme* (1989), *Stigmate și lauri* (1993), *Zarișteа din timp* (1994), deși nu sîntem convinși că acestea sînt singurele.

Firește, e nedrept să încerci un exercițiu exegetic atîta vreme cît ai la dispoziție, printr-un hazard și printr-o bucurie, doar una dintre aceste cărți – noi o avem pe ultima (*Auzeliști*, șaptesutedouăzecișicinci versuri șapte desene, semn, 1996) – pierzînd astfel din vedere inevitabila devenire. Poate că Alexandru Lungu evită, cu discreție, sonora integrare în istorii literare despre care are convingerea că l-au trădat și în care nu prea crede. În schimb, dacă nu avem în fața-ne volumele din exil, le avem pe cîteva din cele publicate în țară. Așa încît, chiar în absența unei antologii, metamorfozele lui Alexandru Lungu pot fi, totuși, reconstituite, deși nu ne propunem aici decît să conturăm schița devenirii pe care o bănuim.

Volumul care l-a impus pe Alexandru Lungu – *Ora 25* (și care fusese precedat de *Fata din brazi* – 1941 și *Paranteze* – 1942) este din 1946, an în care Geo Dumitrescu publica *Liberatatea de a trage cu pușca*. Spun asta pentru că poeziile acestui volum – *Madona cu pulpele goale, Dintr-un jurnal de spital, Maria, Familia* ș.a. – reiau experimentele avangardiștilor, ale suprarealiștilor în special (Al. Piru îi invoca – exagerat – pe Ilarie

Voronca şi pe Geo Bogza), asumate însă cu o anume disperare şi cu o exasperare pe jumătate clamată teribilist, pe jumătate anihilantă. Peste toate dominînd ştiinţa versului. Într-un discurs epicizat, aflat în căutarea sinelui pe căi mai directe decît cele oferite doar de metaforă, teribilismul neosuprarealist nu acreditează neapărat spaţiul oniric – nu aceasta este semnificaţia titlului pe care îl are volumul –, ci mai degrabă întemeiază timpul poetic, cu puteri confesive. Citim: *„Aprind o ţigară/ caldă ca un surîs/ simplă ca o desprindere care a devenit definitivă/ necesară ca o anexă a singurătăţii, şi prin fumul violaceu/ care se destramă care dispare/ ca o fluturare de batistă,/ ochii ziarelor mă privesc fix/ mă privesc insistent ca niciodată/ ochii ziarelor sînt şuruburi adînci/ prin tăcerile dense ale camerei mele/ şi indiscreţia lor e enervantă/ şi sînt insistenţi ca niciodată/ dar nu găsesc nimic/ între curcile uniforme ale ferparelor/ între ţipetele telegramelor/ filmul anonim al faptelor diverse/ şi rezultatele loteriei de stat/ nu găsesc nimic/ pentru aceste răni/ pentru tristeţea aşternută pe jos/ pentru mîinile bandajate cu tăceri,/ nici un cuvînt salvator"*, etc., etc. Nu este aici, cum s-a spus, pare-mi-se, o „anxietate simbolistă". Alexandru Lungu este poetul vremii sale şi are obsesiile timpului său, ale acelei generaţii al cărei vîrf de lance ar putea fi considerat Ştefan Baciu, şi el inspirat la un moment dat de derizoriul unei ţigări, şi el autor de plachete răspîndite în toată lumea. Derizoriul are, însă, ca suport exasperarea, prezenţa morţii, sentimentul fragilităţii şi al inutilităţii – chiar dacă luate în derîdere. Mai citim un fragment, chiar şi numai pentru a intra într-o atmosferă cioraniană printr-o cale de tot ignorată: *„e ora cînd febra bolnavilor/ îşi execută dansul cel mai fantezist/ în timp ce moartea/ se plimbă pe coridoarele albe ale spitalelor, –/ e ora 25/ pe lîngă care voi treceţi opaci/ căreia nu-i observaţi prezenţa/ dar pe care eu o simt/ ca pe un curent electric,/ e ora 25/ străbătîndu-mă/ ca o devastare ca un dezastru/ şi mă desfigurează/ ca pe o păpuşă de cîrpă/[...]/ e ora de cea mai cumplită singurătate/ în odaia rece ca un fior/ evadat prin vertebre/ şi sînt singur/ ca tremurul mîinii/ unui om care se sinucide acum/ la celălalt capăt al lumii"* (*Ora 25*).

Peste ani aveau să scrie despre cartea aceasta, acuzată imediat de... decadentism, Vladimir Streinu şi Ion Negoiţescu – iar asta îl va face pe poet să reia – gest unic la el – cîteva poeme într-un volum din 1969.

Negoițescu credea că poezia lui Alexandru Lungu *„pare menită să se realizeze în fantasticul senzual, în complexele onirice"*. Vrăjit de poezia aceasta, criticul avea convingerea că *„numai un mare temperament liric poate purta corabia sensibilității prin peisajele interioare ale patosului fără a se rătăci"*. Alexandru Lungu mizînd pe *„incantatoriu"*, pe *„despletirea imaginilor și insinuarea lor"*, pe *„băi de lumină somnoroasă"* venind din tablourile lui Monet sau Renoir.

După pauza proletcultismului, spre sfîrșitul deceniului șapte, Alexandru Lungu revine – se pare cu două cărți în același an, 1968 – publicînd vreme de cîțiva ani, patru-cinci, mai multe volume. *Timpul oglinzilor, Dresoarea de fluturi, Altceva decît umbra, Ninsoarea neagră, Armura de aer* ne arată un alt Alexandru Lungu. Ion Caraion, ca și Gh. Grigurcu, de altfel, vorbește, de data aceasta, de un *poet de idee*, chiar dacă ceva din lirismul altor vremuri se păstrează. Iar Dan Cristea, scriind despre volumul de *Poeme* din 1971, remarca: *„Dificultatea poeziei lui Alexandru Lungu a rămas, în această privință, aceeași, semnalată odinioară de Vladimir Streinu: dificultatea alegerii citatelor expresive. Lucrurile cele mai frumoase sînt, într-un fel, comentarii ale straniilor desene ale autorului: alcătuiri onirice, semănînd cu fauna adîncurilor mărine, deschizîndu-și imenși ochi în vîrfuri de tentacule"*. Numai că, față de poezia de început, senzualitatea imaginilor și strofele halucinante mizează de data aceasta aproape exclusiv pe metaforă. A dispărut discursul prozaic, a dispărut și sentimentul exasperării. Iată cum arată acum o *Natură moartă*: *„Licheni voraci sufocă fără milă/ mormintele surpate în viori/ în amețeala cărora fragilă/ păduri s-au sinucis de-atîtea ori// În racla neagră-a vechilor cutii/ cu catifeaua putred subțiată/ melancolia-și naște puii vii/ gestați de nicăieri și niciodată// Și cîntecul uitat în cerul gurii/ se pierde ca-ntr-un ochi lichid/ cu stîrvuri moi de pește și holoturi/ prin oglindirea timpului livid"*. Poeziile de acum – care nu mai au nimic din „jurnalele" de altădată – sînt deseori imagini interioare plutind în ambiguitate, cu lentoare, imagini ieșind dintr-o putere senzuală strunită parcă, cultivată, oricum, cu grație. Poeziile din *Ninsoarea neagră* se numesc, de exemplu, *Peisaj mobil*, *Cîntec de var*, *Peisaj interior*, *Prin geamul vremii spart*, și am luat doar cîteva titluri la întîmplare. Limbajul poeziei lui Alexandru Lungu s-a manierizat și în același timp a devenit mai

hermetic, deşi mai expus preţiozităţii: *„Sunîndu-şi seara iarăşi uitatul său chimval/ un trandafir de ceaţă în şold ţi se desface/ şi-i văd mireasma rece trecîndu-ţi prin coxal/ tocma-n priviri ducînd o negură tenace"* (*Pietrele mai ard*).

Foarte aproape de ceea ce va fi poezia lui Alexandru Lungu în exil este lirica din *Armura de aer*, volum din 1973. Apelînd la grafica unor copii, o grafică mitică şi inocent-suprarealistă, volumul se remarcă şi prin recursul la celebrul procedeu al avangardiştilor care a dat, printr-o ingenioasă aşezare în pagină, poemul-imagine. Dincolo de experiment, procedeul creează impactul evanescentei materii a lumii, din care se construiesc tablouri misterioase şi melancolice, pur mentale, pătrunse de fiorii reveriei. Peste toate, o mare gratuitate, joc pur al fragilităţii, voluptate a metaforei. Citäm, distrugînd farmecul aşezării în pagină, un singur fragment: *„De n-ar fi fost decît glasul/ sfîşietor de uman/ pe care aceste păsări sălbatice/ l-au dobîndit peste vară// A coborît însă toamna/ cu fluviile ei de lumină/ şi aripile lor au învăţat/ să mînuie serile/ întocmai unor foarte triste cuţite// Acum în toiul iernii/ necrezutele păsări/ îşi ning prin ascunsele ouă/ doar somnul trufiei"*.

Egal cu sine şi în acelaşi timp altul, ba mai degrabă altul, este Alexandru Lungu în ultimele plachete, publicate în exil. Contemplaţia nu mai naşte viziuni, tărîmuri halucinatorii, iar versul nu mai are nici tentaţia epicii, de mult învinsă, nici evanescenţa tablourilor metaforice. Acum, extaze luminate de un spirit geometric, eliberat de întrebări prea subiective şi prea directe, definesc, într-un fel oximoronic, declinul privit ca împlinire nobilă. Echilibrul, armonia, solaritatea sînt datele de acum ale liricii lui Alexandru Lungu. *„Notaţia de caligrafie simplă"*, de care vorbea într-un loc Ion Negoiţescu, abia acum atinge punctul culminant de la care emană vraja purificării: *„cînd însuşi aurul/ prinde rugină/[...]// cumplită se arată/ blîndeţea fără de capăt/ a întomnărilor/[...]/părtaş stau şi veghe/ răpusului timp/ odihnit întru sine/ în giulgiu de brume"* (*geana tîrziului*).

O temă precum aceea a timpului îşi găseşte abia acum expresia cea mai firească în blînde „cosmogonii" care emană un fior tragic, în absenţa oricărei clamări, doar cu voluptatea înţelegerii. Pînă la urmă poetul e cucerit de exerciţiul poetic, de expresia căutată, de farmecul discret al trecerii abia bănuite. *„Umbravnica dumbravă"*, *„vremea adumbrită"*,

„tîrzielnicele ape" aduc în poezia lui Alexandru Lungu muzicalitatea imperceptibilă care vibrează în lucruri, anunțînd toamna și soarele atît de roșu încît trimite pretutindeni la conștiința morții. Nu o dată, această contemplativitate se pliază pe un tărîm purificat, al ideii, al finei caligrafii care pulsează în metafore de mare finețe. *„Clopotul din nevăzut/ de-un înger negru tras/ sparge răstimpul și strîmtoarea// o auzeliște dintr-alt văzduh"*, citim într-un loc, iar altă dată, mai cerebralizat-alegoric: *„zeul mi-e tot mai aproape/ și-i simt răsuflarea/ în netimp cum mă soarbe"*.

Un al doilea ciclu al culegerii, *„răstimp de litere"* numit, face o continuă profesiune de credință în favoarea armoniei și reveriei, într-un fel aproape barbian. *„Vai vouă poeți/ rătăciți în voi înșivă// nu vă lăsați aruncați/ de suflarea demonilor/ în rostirea văduvită de visători"* – declamă poetul. Iar altă dată, căutînd extazul și starea de increat (*„carele ochi îngeresc/ va culege clipa de-acum/ și scrisa cea darnică/ încremenite la granița/ dintre stea și ființă?"*), poetul suprapune eternul și derizoriul, pierderea și geneza. Numai la Nichita Stănescu mai găsim această încercare a contrariilor, această transgresare a suferinței și închidere a ei. Poemul cel mai valoros ni se pare a fi al doilea din ciclu: *„în somnul pietrei/ se aprinde lumina/ înveșnicită din începuturi/ la sfîrșitul tenebrelor// lumina lăuntrică ascunsă/ în care se scaldă/ doar îngerii cu trei aripi/ cînd zboară asupră-ne/ din gînd în gînd/ din piatră în piatră//[...]// văd și ard/ lumina din somnul pietrei/ făcîndu-ne semn fără seamăn;/ alef – stirpe aleasă de litere"*. Substanța acestei poezii trebuie căutată în marile misterii, în arhetipuri, în elemente, și de aceea lirica de acum a lui Alexandru Lungu – într-un anume fel, hermetică și lapidară – are ca suport descoperirea alchimiei ca miez al unei mitologii. Iată cum se definește într-un loc poezia: *„în fiecare clipă/ se împlinește o nuntă/ între tăria consoanelor/ și unduirea născîndă din vocale// focul și apa"*. Se ajunge astfel la o poezie care nu ia nimic din afară, care găsește în ea însăși ritmul viziunilor și legitimarea lor ontologică și, nu în ultimul rînd, care investește tăcerea cu puteri mîntuitoare. *„Demonul alb"* și *„îngerul negru"* țin lumea într-un echilibru fragil care dă somnului puteri revelatorii: *„prin somnul meu vălurit/ precum clopotele/ bătînd lumina și bezna/ sună cuvintele morților"*, sau *„mă văd căzînd într-o vale/ dincolo de zidul*

înlăcrimat/ unde curge fără de unde/ rîul de foc al tăcerii// ar fi să fie povîrnișul cuvintelor/ dezvăluitor de hotar/ între viață și moarte?".

Poate că cel mai bine este definită poezia de acum a lui Alexandru Lungu de un titlu, *Cenușă și aur*, care invocă tragicul timp elegiac al „*sfîrșitului de zeitate*". Metafore subtile scot poezia din conjuncturi peiorative, plasînd-o într-un fel de antichitate nietzscheană, împrumutînd eternului impasibil freamătul clipei descumpănite („*în fuioare subțiri de mister/ madonele de piatră/ foșnesc printre ziduri/ suspinele ultime*") și, așteptării morții, semnele solarității („*care duh ar îndrăzni/ să strivească/ florile negre și mireasma/ acestei prelungi letargii?*").

Poezia lui Alexandru Lungu a evoluat către un lirism al esențelor, al simbolurilor și hieroglifelor. „*Crinii zburători*", focul și apa, „*șarpele cuvintelor*", demonii și îngerii transformă poezia lui Alexandru Lungu într-un limbaj cifrat, care nu elimină decît tenebrele prea explicite, punînd ființa într-o lumină tragică. Necunoscută decît de foarte puțini, poezia aceasta mai nouă a lui Alexandru Lungu, de o confidențialitate exemplară, are o forță a viziunii și un echilibru al concepției care o plasează în prim-planul liricii românești de după război.

OGLINDA LĂUNTRICĂ. A scrie despre un volum de poezii de Alexandru Lungu înseamnă să faci, din onestitate și rigoare, și puțină... istorie literară. Nu poți ignora, fără riscuri majore, traseul acestui important scriitor ale cărui volume, publicate în ultima vreme, ar trebui, dacă nu să răstoarne cît de cît ierarhiile, măcar să-l impună într-o poziție avantajoasă. Este vorba nu de riscuri în interpretarea poeziei, pentru că aceasta se sustrage prin chiar tematica și limbajul ei conjuncturilor, fie ele istorice sau literare, imediate, ci în viziunea de ansamblu asupra poeziei române postbelice.

Cînd în 1947 refuza să mai publice, Alexandru Lungu era unul dintre tinerii poeți foarte cunoscuți – iar tăcerea sa îndelungată, de mai bine de două decenii, în condițiile în care mulți dintre colegii de generație s-au „angajat" politic expunîndu-și poezia, trebuie percepută în adevărata sa lumină. Evident, opțiunea morală nu e un criteriu estetic (deși problema aceasta rămîne una deschisă), însă tînărul poet, amenințat, în fond, în chiar

esenţa principiilor sale, nu s-a lăsat furat de tentaţiile unei afirmări conjuncturale şi zgomotoase, ca atîţia alţii, preferînd superbia orgolioasă, tăcerea şi poate alienarea, oricum, nemistificîndu-se în vreun fel. Totuşi, într-un timp foarte scurt, între 1968 şi 1973, el revine în forţă în circuitul editorial şi publică o jumătate de duzină de volume, exilîndu-se însă în toamna acestui an în Germania, fiind astfel obligat de graniţe lingvistice la o nouă tăcere. Aş vrea să se înţeleagă că este vorba de o nouă opţiune în acest sens, tăcerea fiind exclusiv una publică, şi nu interioară, pentru că Alexandru Lungu, gîndindu-se poate la cine ştie ce cititor îndepărtat, a continuat să scrie în permanenţă, necontaminîndu-se de nici una din bolile literaturii din epoca proletcultistă ori de după aceea. Oricum, după cîţiva ani iniţiază colecţia *Semn* unde îşi publică, înfăptuite artizanal şi în tiraje foarte mici, mai multe plachete de versuri. De altfel, *Argo*, revista de poezie şi desen pe care o redactează şi editează împreună cu Micaela Lungu din 1990 şi unde colaborează nume de primă mărime ale scriitorilor români din afara graniţelor ţării, are de asemenea un caracter confidenţial, fiind trimisă prietenilor cu convingerea că la sfîrşit de secol, supusă limitelor lingvistice, accidentelor politice şi experimentelor de tot felul, poezia, în înţelesul ei înalt divinatoriu şi, în fond, modern, nu moare.

Tot mai des invocat în ultimii ani, prezent cu grafică şi cu poezii în reviste importante din ţară (pentru „Bucovina literară" e un privilegiu colaborarea din acest număr), Alexandru Lungu a publicat de curînd, înainte de a împlini, pe 13 aprilie, 75 de ani, două remarcabile volume de poezii la editura Albatros.

Roua de Apocalips (1998) este o antologie care include ceea ce poetul a publicat în ultimii – se precizează – douăzeci şi patru de ani şi despre ea au scris, printre alţii, Al. Cistelecan şi Gheorghe Grigurcu. Este limpede că o astfel de carte-eveniment ar trebui să dea de gîndit acelora care, vorbind despre poezia română de după război, îl ignoră pe Alexandru Lungu. Ea arată, în fond, multiplele feţe ale unui poet aflat într-o lentă şi relevantă devenire de sine, şi toată poezia lui Alexandru Lungu, începînd cu debutul său editorial din 1946, obligă la o privire de ansamblu, un studiu mai elaborat şi mai amplu decît permite spaţiul tipografic al unei cronici literare.

Cel de-al doilea volum, *Teascul de taină* (1999), ne permite să readucem în discuție cîteva din constantele unei poezii care, pe urmele lui Blaga, mizează pe misterul cosmic revelat în limbaj, pe sensurile și semnele ocultate sub semnul unei solarități dizolvate deseori în melancolie.

Dacă ar fi să reținem ceva din modul cum se articulează imaginarul acestei poezii, iată cîteva secvențe: *„îngerii scăldați/ în noaptea adâncită/ trec pragul zilei/ și-și scutură aripile de bezne"* („Trei clipe") sau *„deasupra timpului sângeră coasta minunilor"* („Coasta minunilor") sau *„multe stele scapără/ din gușa mierlei negre/ când cântă/ suită pe-o creastă de aer/ sfințind asfințitul"* („De mierlă") sau *„purtând floarea neagră/ asupră-ne/ auzim cum vulturi prădalnici/ sfârtecă veacului urma"* („Sfârșit de veac"). În fond, ceva esențial din idealismul romanticilor germani, cu rădăcinile în viziunea platoniciană asupra cosmosului, se regăsește aici, unde îngerii, lumina, zorii, stelele, lacrima formează structura unitară a unei perspective mistice asupra ființei, în spatele căreia stă în permanență fie magia cuvîntului, fie „arborele cosmic", fie pur și simplu Ideea.

De aici, din această imagine tripartită (dacă observația noastră nu e cumva reducționistă) a sinelui mai profund, se dezvoltă reperele tematice ale poeziei lui Alexandru Lungu. Tema poeziei, a morții, a mîntuirii, sfîrșitul de veac (o capodoperă e poezia numită chiar „Sfârșit de veac") și declinul construiesc un ansamblu armonic, lipsit de lamentații sterile, la limita dintre imaterialitatea existenței și concretețea viziunii. Un ochi sau o „oglindă launtrică" restructurează semnele într-un mesaj al „săvîrșirii luminii". „Cuptorul cosmic" metamorfozează orice pierdere în rod.

Modelul existențial pe care îl propune Alexandru Lungu se bizuie pe fiorul cosmic salvator și pe o succesiune alchimică de evenimente, care proiectează ființa într-o perspectivă structural poetică. Naștere, moarte, ființă sînt nu numai motive lirice, ci elementele unei strategii care transformă orice posibilă dizarmonie în echilibru al melancoliei: *„miresme de os ars/ cenușă de jertfă/ ardere de tot/ întru mântuire ori crimă// din veac în veac/ aprinzătorii de ruguri/ nu pier// fumul se face nour/ cernit de flacăra morții/ nourul lunecă/ dincolo de amintire/ pierdut în căderi/ de zăpezi de grindini și ploi// acestea sunt izvoarele/ din care ne stingem setea/ fără a ne lăsa cerul gurii/ podidit de mireasma/ oaselor arse"*

(„Ruguri"). Parafrazîndu-l pe poet, am spune că „semințele morții", „răstimpii în destrămare" se diafanizează și devin semne ale unei divinități care pogoară. Sofianicul e o categorie lirică la Alexandru Lungu, și arta lui de bijutier, care inventează cuvinte din dorința de a sugera prin contaminare în construcții poetice suple, lapidare, cu accentul pe vizual, se împlinește în astfel de imagini ale grației. Mai mult decît atît, revelația se transmite prin corespondențe tainice pînă la nivelul scrierii: *„când ninge la ierusalim/ literele tresar fericite/ de misterii desferecate"*. Dar nu scrisul ca atare și nici poezia în sine nu sînt soluțiile care să mute ființa în planurile înaltelor metamorfoze: *„târziu cuvintele se caută/ unul pe altul sortindu-se – / apropieri se alcătuiesc înșelătoare/ lăsând să respire/ între abia născândele cuvinte/ rana tăinuitoare/ a tăcerii care desparte lumina"* („Rana tăcerii"). Cuvintele sînt și ele, pentru un poet orfic din stirpea lui Blaga, cum este Alexandru Lungu, prilej de iluminare a rostului tăcerii care transformă durerea fără leac în bucurie mistică. În fond, cuvintele permit doar pătrunderea în zone abisale, în taina morții: *„dintr'un cuvânt în altul/ călătorind fără tihnă/ fuiorul timpului/ se subțiază// un fir pe care urcă/ doar ochiul lăuntric// și se lasă ghicită/ deasupra lumilor/ pasărea ursitei țesătoare/ în arborul vieții/ oarbă desăvârșind/ cuibul înveșnicirii"* („Pasăre ghicită"). Și este, apoi, limpede că între poezie și viață se profilează, incertă încă, dar fără echivoc, o limită care unește, un tărîm al consumării sinelui și revărsării lui în alte forme.

ILIE CONSTANTIN ȘI CONȘTIINȚA NOSTALGICĂ

Prin 1960, alături de Nichita Stănescu și de Cezar Baltag, Ilie Constantin era una dintre vocile lirice cu totul noi, gata să învingă deceniile proletcultismului printr-o recuperare a lirismului, mai ales sub semnul generos al poeziei blagiene. Exilîndu-se în 1974, poetul a lăsat în urmă aproape o duzină de volume de poezii pe lîngă altele de proză și de critică literară. A urmat în Franța o tăcere de vreo zece ani, după care Ilie Constantin a redebutat, publicînd trei cărți în următorii zece.

A redebutat e greşit spus, căci poezia de expresie franceză nu are deloc ezitările unui început, autorul profitînd din plin de excursul lung, deşi fără mari variaţii de ton, în limba română. Egală cu ea însăşi, lipsită de mari cutremure, de negări de sine etc., poezia lui Ilie Constantin nu suportă rupturi de temperatură emoţională, nici de limbaj. Un volum antologic – *Desprinderea de ţărm* (Editura Eminescu, 1995) – prefaţat de Al. Călinescu, vine să confirme acest lucru şi, mai mult decît atît, să-l readucă pe Ilie Constantin în prim-planul poeziei româneşti contemporane.

Poeziile de început ale lui Ilie Constantin au impus repede un poet atent la detalii, nuanţe şi un limbaj studiat, care nu lăsa deloc iluzia spontaneităţii, creînd, în schimb, impresia de nu ştiu ce spunere oraculară ori ritualică. De aici şi o notă de impersonalitate, despre care critica literară a vremii a vorbit cu insistenţă şi asupra căreia vom reveni. *„Priveşte cîmpia: această/ zare continuată./ acest repaos îndelung al scoarţei lumii./ Cîmpia e o iniţiere-n infinit./ În mijlocul ei, sîngele/ se zbate între hotarele trupului/ Aici nu există viteză/ e doar o rotire greoaie/ a zării spre somn./ Oare nu tot astfel vei privi/ traversîndu-le/ monotonele cîmpii ale cerului?“* (*Cîmpia*). Un alt poem, *Mesteacăn*, fixează deja, tot sub o mască obiectivantă şi tot într-o viziune meditativ-alegorică, obsesia centrală a liricii lui Ilie Constantin. Fragilitatea care învinge, contemplaţia care struneşte disperările încă nenăscute, moartea şi trecerea privite precum luciul apei, de pe mal, dar nu cu detaşare alecsandriniană, ci printr-o absorbire de vibraţii întreţin în toată poezia lui Ilie Constantin o notă contemplativă nedisimulată vreodată, netrădată nicicînd, susţinută şi de ştiinţa versului care aşază în imediata vecinătate a căderii saltul în iluminare: *„Şi cum şade sub vînt, în amiază,/ trist privit de-o cireadă de cerbi,/ trunchiul lui muribund luminează/ întunericul verde de ierbi“*. *„Ceaţa din lucruri“*, *„pînza visătoare“*, *„furtunile“* nu sînt deloc expresia apropierii neantului, ci semnul trecerii, aproape parnasiene, prin lumină. Iar *„lunecarea-n infinit“*, *„căderea-n somn“*, datele de o strictă referenţialitate, ca şi elementele concrete ale realului, devin aluzii ontologice la vibraţia interioară de o caldă muzicalitate a morţii. Orice detaliu exterior reverberează în nelinişte şi îndoială.

Sînt inconfundabile atitudinile blagiene, ca şi particularităţile discursului liric ale marelui predecesor. Un poem intitulat *Aplecat*

deasupra universului începe cu cîteva versuri a căror solemnă sonoritate e dublată de mirarea în fața misterului cosmic: *„În aurul supus al grîului/ un tînăr doarme cu fața spre stele./ De departe, pare/ un avar pe care moartea/ l-a adunat peste comorile sale.// Deodată deschide ochii și, înspăimîntat, își încleștează degetele-n grîu,/ aplecat deasupra universului!/ Nemișcat privește/ clătinătoarele constelații"*.

În timp, astfel de *replici* apar în poezia lui Ilie Constantin cu aceeași calmă seninătate, pe un fond de adîncă neliniște. Interogațiile lui Ilie Constantin – știute parcă din alte vremuri – capătă chiar și în poemele tîrzii, scrise în franceză, tonuri grave, precum într-un poem numit *Sat în Andaluzia,* pe care îl vom cita mai tîrziu.

Uneori ai însă impresia că vibrația poeziei blagiene se diluează aici prin discursivitate și exercițiu poetic, diferența dînd-o și încercarea de semnificare mai directă a sinelui. *Cîntecul spicelor* devine la Ilie Constantin o *Baladă* care, spre deosebire de model, vizează pînă la urmă identitatea poetului din exil: *„«Stă mîndra la sărutat/ Ca grîul la secerat...»// Tînăra țărancă se supune/ ca lanul secerii/ brațului ce o desăvîrșește./ Îndură dar, și tu, cu bucurie/ ca beznele să-ți calce greu pe creștet,/ ca luna să te rupă-n două/ pe astrapada mareelor.// Lasă-te devastat pînă la cenușă/ de neiertătoarea lumină a zeilor"*..

O dată cu cel de-al treilea volum (*Clepsidra*, 1966), Ilie Constantin își asumă tonul grav, aflat într-un fel de spațiu în același timp protector și anxios, între nepăsare și disperare, între naștere și moarte, ca într-o cîntare a genezei. Pînă la urmă, rezultă o impersonalizare, amendată frecvent, la care, peste toate aparențele și poate peste toate bunele... intenții, Ilie Constantin nu va renunța niciodată. Face parte din chiar structura sa interioară această *„dîrză resemnare"* de stoic modern, această ezitare între fugă și încordare, rămînerea pe țărm, cu ochii ațintiți spre Marele Vag.

Temperamentul lui Ilie Constantin este romantic. Poetul are obsesia originarului și, de asemenea, nostalgia timpului care stă-n loc. Dar par livrești și educate toate aceste semne care au ca fond doar o natură însingurată și inhibată. Așa încît, mai la vedere este echilibrul clasic, tăietura maiestuoasă a metaforei, lipsa furtunilor emoționale. O anume monotonie amenință orice mare poezie monocordă, cu atît mai mult cu cît lipsei de inventivitate i se asociază des o rece dedublare.

Poezia lui Ilie Constantin mizează acum pe nebănuite corespondențe, mari acolade care situează sub aceeași vibrație derizoriul și cosmicul. Trecerea timpului iese astfel din sfera dramaticului sfîșietor permițînd o înălțare pe terenul contemplației olimpiene. Mai mult decît atît, se întrevede din jocul ipotezelor șansa unei redescoperiri a totalității. Reminiscențe ale unor motive eminesciene, găsite și la alți poeți romantici prinși în structuri clasice, precum Al. A. Philippide, dau pregnanță vocii de acum a lui Ilie Constantin. *„Mi-e trupul o răscruce, întîlnirea/ a două sau mai multe universuri,/ mă rătăcesc în labirint de lumi.// Dar moartea mea?/ Îmi va fi dat să cad/ în toate lumile deodată, toate,/ cum în sisteme de oglinzi opuse/ trec lumi prin lumi și alte lumi prin lumi"*, spune într-un loc poetul. Față de Philippide, mai plastic și mai poematic, Ilie Constantin e mai cerebral, iar expresia tinde uneori spre o severitate a metaforei cu efecte manieriste, în care imperfectul dă impresia unei călătorii prin spații intergalactice, dantești: *„Poate visam, poate trăiam;/ pustie, plaja aștepta apusul/ și soarele în pantă răsturna/ enorme semicercuri de clepsidră,/ una de ape, alta de pămînt./ Și auzeam cum plajele foșnesc/ în gîtul de clepsidră, uniform,/ iar eu eram gata să trec/ (prin moarte dintr-un semicerc în altul)"* (*Clepsidra*). Nostalgia lui Ilie Constantin se construiește din singurătăți care provoacă viziuni a căror gratuitate vine să amplifice impersonalitatea creată altă dată prin alegorii și poeme cu substrat parabolic (*Neguțătorul de săbii*, dedicat lui Ștefan Aug. Doinaș, se înscrie deliberat în programul „resurecției baladei") ori prin aluzii mitologizante. Cînd sinele nu se mai deghizează în felul acesta, Ilie Constantin construiește tablouri somptuoase, care par discrete din cauza fragilității inerente, imagini calde care se înlănțuie într-o anume monotonie, deși au la bază conceptualizări (Ilie Constantin vorbește, de exemplu, despre *Marele Vag* ori despre *Fiara-Infinit*) și rațiuni estetice: *„Leneș îmi umblă peștele prin toată umbra/ din apă, se accelerează-n mine/ viața și moartea./ Cutreierîndu-mă,/ cum umbra nemișcată ce-o arunc/ pe lac e străbătută de un pește,/ Marele Vag e în mine/ nepăsător asemenea mișcării"* (*Febră*).

O dată cu volumul din 1970 (*Colina cu demoni*), s-a vorbit de o atenuare voită a cerebralității ca și cum Ilie Constantin și-ar fi propus o renunțare la structura sa intimă, dînd satisfacție unor critici care observaseră pericolul repetiției. Ion Pop susține într-un loc că *„pentru a*

răspunde repetatelor insinuări ale criticii cu privire la absenţa demoniei creaţiei sale", volumul acesta ar afirma „*un început al rupturilor, o uşoară dereglare a structurilor clasice*", „*dar mai ales o fericită individualizare a discursului liric. Poemul devine confesiune în adevăratul înţeles al cuvîntului, acel aer impersonal ce fusese semnul unei reduse implicări a eului în dramele existenţiale e în bună măsură abandonat, pentru a face loc stărilor de incertitudine şi anxietate, unui inedit sentiment al alienării*". Poate că în realitate este aşa – şi observaţia este de mare finețe – dar mutaţiile nu sînt fundamentale – în antologia pe care o prezentăm aproape că nu se mai văd – şi, oricum, nu le poate percepe decît un foarte atent cititor, căci se păstrează şi temele mai puţin individualizate, şi tonalităţile romanticului filtrate de structura unui clasic. Volumul debutează cu o poezie care atrage atenţia prin discursul lent-confesiv, pătruns de vrajă, un fel de *ars poetica* avînd ca obiect nu condiţia poeziei, ci identitatea fiinţei. Ce-i drept, „*flori roşii vin din alte lumi*", citim la un moment dat, iar mai tîrziu aflăm despre „*ochii adînci şi roşii*" ai zăpezii. Poetul, mai personalizat şi mai sensibil totodată, trăieşte moartea ca pe o eliberare dintr-un vacarm organic. Totul aminteşte de timpul căzut întîlnit în scrierile expresioniştilor: „*O piatră lunecînd porneşte strigătele/ pietrelor şi ierbilor lovite,/ orice mişcare e durere şi agresiune/[...]/ Cum am putea trăi de n-am fi surzi,/ de-am auzi asasinatele nenumărate/ ale copacilor ce se sugrumă în lumină?*" (*Auz*). În fapt, Ilie Constantin este atît de atent cu expresia încît pare un rece parnasian: „*Şi nemişcarea mă purta spre El./ Iar El era imens şi fără-asemănare./ grumazul: se arcuia cumplit, copitele/ erau de aur, toate cinci./ Divinul taur copleşit de aripi/ se răsuci alene în văzduh spre mine/ şi capul lui uman, de rege,/ cu ochi albaştri blînzi mă cunoscu*" (*ASSUR – rit de iniţiere*). Iar diferenţele nu pot anula o aceeaşi neliniște ontologică, generată de recuperarea morţii, privită ca tărîm întemeietor, pe fondul relativizării existenţei: „*Am fost adus poate din moarte între voi,/ umilitor de neîntrebat,/ în spaimele proporţiilor lumii*" (*Zar pierdut*). Asemenea marilor romantici, Ilie Constantin găseşte în moarte un spaţiu armonic originar, copleşit nu de spaima neantului, ci de nimicnicia lumii şi de stereotipa-i alcătuire. Un poem antologic, *Năvala nordului*, sfîrşeşte cu cîteva interogaţii care dau temei real nostalgiei: „*De ce mai sînt? De ce nu m-am întins/ trunchi negru nins, lăsîndu-mi într-adîns/ ca flacăra din rug cu freamăt larg/ să se desfoaie sufletul,*

zbătut/ în vîntul nou: o pînză la catarg/ tîrînd spre cer carena mea de lut?". În fapt, demonii sînt la Ilie Constantin „*fără de vină*", „*visători*", şi contemplarea lor îmblînzeşte lumea şi o purifică. Toate acestea se întîmplă pentru că Ilie Constantin trăieşte în timpul cosmic, „*zidit pînă la stele*" cu un fel de oboseală dată de miracolul pierderii în neant. Sau are măcar nostalgia cosmicului. Fiinţa sa, lipsită parcă de consistenţă, se „*pierde-n culoare*", „*contemplă fără putere*", trăieşte doar în iluzie. Cu „*sufletul ca amintirea unei stele*", avînd consistenţa apei, Ilie Constantin învinge disperarea, abia bănuită, prin recunoaşterea fiinţei într-o infinitate de avataruri, care nu anulează cu totul discreta durere heracliteană a trecerii. „*Nenumărat îmi e trupul, sufletul nenumărat,/ coloane de vii şi de morţi sînt zilele mele*", spune poetul, dar asta nu dă deloc senzaţia plinătăţii. În univers risipindu-se, fiinţa e, pînă la urmă, o amintire: „*Din albia fluviului se înalţă vîrtejuri/ de praf: nu privi, nu privi/ cadavrul acestui fluviu!/ Noi nu ştiam că trăim în ritmul apei/ că ornicele noastre au mersul apei,/ că totul e apă-în-forme/ pe-această planetă de apă/[...]/ne scufundăm în uitare/ şi lacrimi de pulbere curg/ din foştii noştri ochi pe fostele chipuri*" (*Uitare*). Dacă altădată poetul structura prin paralelismul *apă – ţărm* echilibrul şi aventura într-o complementaritate care provoca, înaintea oricărei recunoaşteri şi identificări, mirarea, şi dacă altădată se situa în hotarele neutre ale contemplaţiei reci, acum, *celălalt* numindu-se, el trăieşte drama inconsistenţei, a fragilităţii, a absenţei. În vreme ce fiinţa-i este doar „*de apă şi lumină*", într-o imagine telurică „*zeul cel singur umblă prin univers/ cu gura deschisă, nebun,/ se fecundează lacom pe sine înghiţindu-şi/ sămînţa de mari constelaţii*" (*Cosmogonie*).

Poetul are nostalgia romantică a infinitului, dar nu ştii niciodată dacă nu cumva într-o exclamaţie precum „*O, Saja, sînt evanescent ca zorii*" nu se află ascunsă jubilaţia contopirii cu acel „*unul infinit*", neliniştea pierderii în neant, sau şi una, şi alta.

Poemele scrise în franceză şi tălmăcite parţial de poet în româneşte – e vorba de cele trei volume publicate între 1974 şi 1994 – adaugă creaţiei lui Ilie Constantin o contextualizare biografică cu care, însă, nu se atenuează nota obiectiv-cerebrală a discursului. Poeţii exilului, care „*trag din neant/ fără răgaz ciuturi de stele*", imaginea unui orb, vulnerabil şi împăcat, porumbeii din Chaillot ori ştiu eu ce balustradă, toate acestea fac din Ilie Constantin un meditativ discret, doar pe jumătate atent

la o imaginea generatoare de sens. Obosit de singurătate, poetul continuă să rămînă *„dinadins/ învăluit în lumină/ pe acest țărm în risipire lentă"*, descoperindu-și vulnerabilitatea în fața visului, numindu-se *„aiuritul scrib în așteptare"*. Uneori, experiența exilului se dezvoltă în asumate interogații dramatice care succed unor „tablouri" ce proiectează întrebarea în zone copleșitoare: *„Pe muchia albă a zidului, Dumnezeu/ sloboade-n pace un popor de greieri/ orbiți de lună plină și de vînt./ Un plînset lung și mediteranean/ țîșnește/ și rămîne ca o flacără/ deasupra amintirii, tremurată și statornică./ De unde, Doamne, am poposit aici,/în lumea asta de margine și de durere?/ Și pentru ce, la malu-acestei mări, oricare vis/ îmi sfîșie gura cu zăbala lui?"* (*Sat în Andaluzia*). Imaginile, motivele, tenta impersonalizatoare sînt însă aceleași ca în ultima parte a creației în românește. Și acum, aceeași obsesie a inconsistenței, a *„irealității lucrurilor în Ființă"*, care devine, pentru o clipă, tărîm stabil, păstrînd intact sentimentul fragilității: *„Scriu pe dosul beznelor compacte/ înainte ca furtuna să le spulbere,/ mîngîi unicornul ce păștea/ o frunză în mîna fecioarei"* (*Scriu pe dosul unei hărți*). La urma urmelor, numindu-se un *„literat barbar"*, *„șovăitor, neliniștit și răsucit în așteptare"*, Ilie Constantin e obligat în exil să facă ceea ce ar corespunde oricum cel mai firesc naturii sale, adică să traducă în *„conceptele voastre însorite/ o frază/ lansată în cavernele vremii"*.

Născută din sentimentul solitudinii și al absenței, poezia lui Ilie Constantin, dincolo de lenta, aproape imperceptibila ei devenire, dă sentimentul solidarității cu misterul inaccesibil al trecerii. Asemenea unei oglinzi, ea întreține aprinsă într-un prezent gol – mai real în vremea exilului – iluzia totului, dar și conștiința nostalgică. *„Încercuit de orizont,/ Robinson poate fi altceva decît/ pe oglinda senină a insulei sale/ o pată de durere și de neînsemnătate?"*- se întreabă într-un loc poetul, cu o limpede conștiință de sine.

GEORGE ASTALOŞ SAU ECUAŢIA TĂCERII

După ce cu mai bine de douăzeci de ani în urmă i se publicaseră cîteva volume – unul de poezii şi două de teatru –, lui George Astaloş i-au apărut după 1990, în româneşte, poate mai mult de zece cărţi, altele aflîndu-se deja sub tipar. Ce-i drept, odată ce a părăsit în 1971 România, el şi-a asumat cu seninătate, semn al unui liberalism organic, aşa cum o făcuse, dar oarecum în alt fel, Ştefan Baciu, condiţia de scriitor al lumii, nemăcinat de nici un fel de patriotisme histrionice şi fade. Fără nostalgia limbii materne, dar şi fără dificultăţi de captare a expresivităţii în noul idiom ales – cel francez –, George Astaloş, dincolo de orice complex al exilului, a intrat în mari literaturi europene cu aceeaşi nonşalanţă cu care azi publică în româneşte romane, teatru, volume de interviuri sau poeme în... argou. Polivalenţa scriitorului este astfel susţinută de o prezenţă energică şi nemilitantă, gratuită şi nu ludică, preocupată de metafizic şi într-un grad foarte înalt de ceea ce se oferă palpitului material. În fapt, volumele de poezii i-au apărut în italiană şi engleză, după ce fuseseră scrise în franceză sau în română, unele texte poetice – prelucrate simfonic – au luat forma unor compact-discuri, iar altele au fost prezentate în concerte publice. Cît priveşte tonul poetic, registrul insolent şi furtunos din *Bordel ŕ Merde* ori din *La Langue du Canari* stă alături de notele meditative şi calme din ciclurile care au în centru imaginea apei, la care se adaugă în ultima vreme – publicate în *Argo*, în *Luceafărul*, *Ateneu* şi în paginile altor reviste – *„cînturi de ocnă"* sau *„cîntece în argou"*, furate de farmecul spumos al unor expresii încifrate în exotismul lor. Aşadar, după ce se refugiase – cu un anumit orgoliu, dacă nu cumva cu superbă indiferenţă – într-o ipostază barbiană de poet translingvistic şi după ce a adulat noul idiom care-i oferea şansa consacrării europene, George Astaloş redescoperă azi „miezul" limbii române printr-un fel de recurs la fondul... *„cîntecelor ţigăneşti"* ale lui M.R.Paraschivescu. Mereu altul, poetul e, de fapt, egal cu sine în permanentele-i căutări care să favorizeze întîlnirea cu poezia.

Din multiplele-i feţe poetice, se pare că – simţind probabil nevoia recuperării propriului traseu poetic de către istoria literaturii române –

George Astaloș vrea să arate cititorului român mai întîi chipul cuprins de mirajul și abisurile apei. Așa se explică poate faptul că, nu la foarte mare distanță, două volume – cu exact același conținut poetic – vin să acrediteze imaginea unui poet bîntuit în plin secol XX de fantasme acvatice. Dar George Astaloș construiește o mitologie personală într-un limbaj a cărui modernitate se subsumează parțial discursului liric specific generației șaptezeci. Primul dintre ele, *Ecuația tăcerii*, apărea la finele anului 1996 și cuprindea ciclurile *Aqua mater* (1969-1979), *Simetrii* (1979-1985) și *Pești* (1962-1968). Cel de-al doilea, *Poeme/Počmes*, a fost publicat de curînd (în ediție bilingvă, franceză/română) la editura Cogito din Oradea și cuprinde exact aceleași cicluri, într-o ordine puțin schimbată, în prim-plan situîndu-se *Simetrii*-le.

Se poate ușor observa cum preferința poetului se îndreaptă spre poemele scrise la Paris și nu spre cele care fuseseră incluse în volumul *Șodron*, publicat la Eminescu în 1970. Într-o introducere care precede volumul bilingv, numită „*À la rencontre de la poésie. Confession biografique*", George Astaloș mărturisește: „*Într-o parte a textelor din* ***Șodron*** *(ciclul* ***Pești****), omul pare să ia cunoștință de o viață acvatică viitoare, poemele din* ***Aqua mater*** *regăsesc bărbatul și femeia în plin mediu acvatic, dar conștient de simbolurile al căror moștenitor este,* ***Simetriile*** *revelă meditația metafizică a unui cuplu aproape biblic obsedat de eterne reîntoarcere și, în sfîrșit,* ***Magma*** – ciclu neinclus în aceste volume și apărut în 1992 – *completează căutarea reîntoarcerii, împlinind destinul eroilor. Boucle est boucleé* – continuă scriitorul – *l'univers du couple est clos*". Dar evident, dincolo de imaginarul obsesional pus astfel într-o devenire și într-un sistem, este limpede că punerea în pagină a celor trei cicluri de poezii nu respectă deloc deja citatele opțiuni ale poetului privind traiectul să imaginar.

În *Aqua mater*, apa este un spațiu al iluminării indescifrabilului sub care se ascunde mirajul iubirii și, drept revers, atunci cînd chemările erosului ca atare dispar, „*revolta pătrunzătoare a cărnii*". Devenite însă dureroase, chemările capătă vigoarea unui „*dionisiac imn/ de rut*" și seninătatea elogiului adus „*celei mai utile prezențe*".

În descendența liricii eminesciene, la care elementul neptunian înseamnă contemplare și vis, contopire generatoare și moarte, și în succesiunea *„jocului secund"* al lui Ion Barbu, George Astaloș refuză spiritul chtonic întîlnit la mulți din poeții generației anterioare aflați sub semnul lui Blaga. De cele mai multe ori, redescoperind principiul estetic, acest chtonism era curățat de intenții programatice și părea înălțat la modul de existență al lirei. Poetul *„simetriilor"* opune chtonismului o viziune acvatică, mai apropiată parcă de transparența ideii poetice, în care se dizolvă obsesiile poetului privind – ca în nuvelistica lui Voiculescu – o origine ondulatorie și ancestrală, totemică chiar, a cuplului, aproximat printr-un limbaj atent la reacțiile vizuale ale contopirii luminii cu apa. Orbitoarea lumină solară coboară eminescian în somnul tîrziu ca într-un fel de lichid amniotic, favorizînd sub pleoape nașterea viziunilor. Oceanul *„dinlăuntru"* este, într-un fel de constelație plutitoare, invadat de pești – efemeri, luminoși, paraleli etc. – și de o faună copleșitoare, identificată nu în imagini fastuoase, ci în linii clare, a căror solemnitate reinvestește mitul apei cu sensurile ei originare.

Vizionarismul lui George Astaloș nu este al unei exuberanțe dezlănțuite inform. Dimpotrivă, poeziile lui se lasă cuprinse în limpezi metafore, a căror referențialitate nu trebuie căutată nici măcar într-o afectivitate gravă, ci în propria-le idealitate, misterul construindu-li-se prin reluarea lor concentrică, în contexte vag diferite. De aici și o riguroasă așezare în pagină, accentuînd, de fapt, spiritul solar și mediteranean al unui poet pentru care realul se topește în vis și armonie platoniciană. Intenția evidentă de a surprinde tensiunea materiei vii coborînd în neant ca într-un tărîm al muzicii sferelor este posibilă prin enumerarea cîtorva imagini emblematice ale bucuriei contemplative nerupte de sensul oricărui declin. Declinul este însă, la George Astaloș, semn al permanenței, omagiu al perfecțiunii.

Cu ușurință se poate vedea cum, reiterînd un motiv într-o structură formală, poezia schițează în primul rînd un traseu al ideii poetice, refuzînd fără efort retorismul, afectivitatea în criză, convențiile poetice, nesustrăgîndu-se unor obsesii ale inconștientului. La nivelul imaginarului, George Astaloș invocă drept spațiu al inspirației *„teasta cu pești"*, în care se ascund crabi, delfini, castori, sepii (*„cu atavismul lor tentacular"*), dar și

iubita. Focul și apa sînt la el semnele mitologice ale iubirii și fuziunea lor naște clipe de extaz trecut printr-o privire geometrizată, ungarettiană, capabilă să capteze din orice gest senzația de început de lume: *„dincolo de liniștea apei/ îți lipeam solzi aurii/ pe brațul ușor arcuit/ înspre mare// cuvintele// puneau ape subțiri/ între noi/ cu murmurul imperceptibil/ al plutirii// ne înfioram văzînd/ cît de adînc/ este oceanul/ și ne cutremuram descoperind/ cît de întins/ este adîncul"* (*trident*).

Un jubilativ, minat de îndoieli și scepticism, dar, în fine, un jubilativ care descoperă *„noua eladă"* și spațiul edenic (*„eden fluid"*) al cuplului primordial, se dezvăluie George Astaloș aproape fără excepții în poeziile acestui ciclu. Iar jubilația și extazul implică farmecul morții, exuberanța se întemeiază pe un complex al Ofeliei, iubita fiind aceea care, printr-o inversare de funcții, inundă apele *„cu pești efemeri"*, într-un tablou sideral: *„acoperă-ți pîntecul/ și sînii iubito/ cu pești luminoși// și liniștea va fi mai profundă/ și mai greu de miraj orizontul// coapsele tale arzînd/ să primească botezul iubirii iubito// vor face mai limpede apa/ și mai plină de răcori// dimineața"* (*pești luminoși*).

Ca și iubirea, apa îmbată prin jocul ei afrodisiac, permite cunoașterea și, nu întîmplător, chiar și după un poem ca acela tocmai citat, într-un text intitulat... *exil*, poetul afirmă: *„să părăsim aceste ape tulburi/ cu peștii lor retorici/(...)/ și să ne răspîndim în lungi migrații/ exod bogat spre alte riviere/ cu ape dulci// și pești esențiali"*. Această conștiință a exilului și nevoia patriei originare, spectrul continuu al evaziunii și recuperării sinelui – dacă nu cumva este aici chiar emblema ocolirii unei istorii brutale și a unei creații supuse ei – constituie substanța lirică a volumului **Aqua mater**. De aici, poate, și efectele poeziei lui George Astaloș care se adresează unei senzorialități plurale, strunite ideatic, unde limbajul, simplu, direct, înalt fără prețiozități și metaforic fără redundanță, lasă impresia de dicteu automat în fața iluminării. Totul este, de fapt, consecința unei meticuloase ordonări care te duce cu gîndul la mici ceremonialuri în care se concentrează cîntecul ființei. Voluptatea face casă bună cu idealitatea și sub obsesiile mitologico-metafizice se ascunde o senzualitate păgînă ritualizată: *„aici// ochii aprinși/ obrajii și gura fierbinte// aici// sînii gemeni/ și pîntecul răspîndit de dorințî// aici// coapsele neobosite de dragoste// aici// mîinile/ cu apă de ploaie în pumn//*

iar aici// triunghiul tău de-abanos/ cu dulci arabescuri/ sursă// de încîntare biblică" (*acqua forte*).

George Astaloş e foarte atent la ezitările din faţa miracolului erotic trasînd drumul seducţiei de la simpla atingere pînă la gestul ultim, într-o abundenţă de figuri ale ambiguităţii. Fiziologiei îi ia locul o cosmogonie; peisajul nocturn pătruns de săgeţile unor peşti incandescenţi este expresia monadică a genezei. Totul devine în poezia aceasta, pitagoreic aproape, incantaţie a simţurilor, „*adoraţie liturgică*". Sursa poeziei nu este la George Astaloş iubirea însăşi, ci contemplaţia, mirarea, extazul, în fine, starea eminesciană de intrare în oceanul-timp. Deasupra lucrurilor numai uimirea mai individualizează un eu atras de „*izvoarele primordiale/ ale păcatului*" (*uneori*).

Fără greşeală se poate spune că poezia aceasta este a unei păgînităţi placate pe vîrsta greacă a spiritului uman avînd afinităţi cu aspiraţia eminesciană spre prototipul originar. „*Magma acvatică*" este spaţiul fertil al evaziunii, al amneziei şi miracolului.

Nici un fel de stridenţe nu strică armonia versului şi a viziunii lui George Astaloş. În ciclul *Simetrii* este surprinzătoare capacitatea lui de a refuza semnele exterioare textului. Suficiente sieşi, pătrunse de propria-le identitate conotativă şi de propria-le referenţialitate, metaforele se succed în căutarea echilibrului. Mai exact, a simetriilor. „*Energia unui mesaj acvatic*" rămîne fundamentul ultim al liricii, chiar şi în preajma „*vacarmului de cuvinte*", şi ai chiar impresia că „*vîrsta de aur*" şi „*eterna reîntoarcere*" rămîn inaccesibile unei lumi de semne precare, unui „*univers vulnerabil de coduri*". Astfel, poezia încearcă întemeierea unui nou limbaj, construit nu în jurul metaforei, ci al structurii integrale a textului. În chiar organicitatea lor poemele au un cod suficient, nu obscur, care trimite parcă la căutările stănesciene. Necuvintele lui Nichita Stănescu iau aici forma unor „*ecuaţii ale tăcerii*", dar criza aceasta a limbajului este la George Astaloş nu atît semnul uneia existenţiale, cît al unei conştiinţe artistice moderne. Poetul mărturiseşte într-un loc: „*Nu cred (dar absolut deloc) că poetul trebuie să-şi lase pana să plutească pe covorul zburător al unei vulgare inspiraţii de moment sau al unei stări de suflet, efemeră prin definiţie şi obligatoriu lipsită de consistenţă*". Mai mult decît atît, mitologia sa personală care vorbeşte despre efortul progresiv al omului de

readaptare la condiţiile primordiale de apariţie intră în consonanţă cu invocatele teorii ale geomorfologiei.

Poetul cultivă, astfel, un imaginar prins în vraja impulsului prim al mişcării, iar poezia e înţeleasă ca o alchimie care eşuează în încercarea de a fixa devenirea. Pulsul magmatic născînd fantasme şi luminozităţi acvatice interoghează asupra nesubstanţialităţii realului şi poeziei: *„izvor/ al oricărui început/ şi leagăn de fantasme/ apa animală ţîşneşte/ din pîntecul somnului// ce alchimie oare/ sau ce forţă ocultă/ ar putea încremeni/ clipa minerală// a mişcării"* (*izvor*).

Eroul oscilează sistematic între certitudini solare şi disperări abisale, între *„rărunchii înspăimîntării"* şi *„incandescenţa disperării"*. Ceea ce constituie substanţa poeziei din acest ciclu nu este nici mişcarea în sine – ca mister indicibil –, nici fauna spaimei ori a iluminării, ci *„seva iniţierii"* şi iubirea. Văzută ca energie în sine, iubirea este un mod existenţial restaurator. Cînd foloseşte imperfectul, poetul pătrunde vizionar în timpi de dinaintea genezei. Stau, de aceea, alături versuri ale materiei informe de altele, cu tăietură cristalină.

În organicitatea lui, ciclul *Simetriilor* construieşte un amplu poem dialogic în care alternează lucid şi dramatic momentele de aşteptare uimită în faţa viscerelor oarbe ale materiei şi clipele de extaz jubilativ, însemnînd intrarea în lume: *„a fost// explozie de aripi/ răzvrătite// şi de penaj febril/ rupt de-nălţimi// icar de miere/ aversă de lumină/ avalanşă solară/ ai fost// chiar tu"* (*a fost*).

Apa este acum substanţa informului şi a esenţei; posedă misterul pierderii şi al devenirii. Nimic nu poate ieşi de sub această identitate ontologică amintind de *arhé*-ul eminescian. Şi de aceea majoritatea poeziilor sînt imnuri închinate iubirii, femeii-peşte, începuturilor, fecundităţii, iar orice *„autoportret"* sfîrşeşte prin a fi, invariabil, un poem al atavismului: *„cîntec// nostalgic/ frămîntări de rut// balet nautic/ vîrtej incestuos// flux şi reflux de trupuri/ torent lasciv/ coapsele tale/ ancestralul meu// leagăn"* (*cîntec*). Faţă de ciclul anterior, poezia de acum se concentrează în jurul unor motive mai clare, femeia-apă, apa-moarte, care sînt accesoriile unui ritual. Erotica de acum, mai stilizată, amintind de *Cîntarea Cîntărilor*, dă senzualităţii accente mistice: *„cînd// sînii tăi se-nalţă/ sub mîna mea febrilă// deşert şi apă cîntă/ un ritualic spasm// iar*

coapsele mi-arată/ prea dulcea ta fîntînă/ capcana unui pîntec/ ce de dorinţi// tresaltă" (*cînd*). În esenţa ei, iubita e identificată pretutindeni păstrîndu-şi, prin identitatea-i transindividuală, o zonă de fermă inaccesibilitate. Am putea spune că George Astaloş cultivă cu ostentaţie vădită această mitologie a apei în căutarea căreia el nu are nici psihologie, nici suflet, ci doar o ciudată atracţie, morbidă şi purificatoare în acelaşi timp, care întreţine starea de tensiune poetică. Un fel de voinţă oarbă de a fi (*„ce energie ocultă/ sau ce forţă neştiută încă/(...)/ ne-ndeamnă să numim// nenumirea*" – *ce*) sfîrşeşte în obsesii care iau forma îndoielilor şi interogaţiilor. Ba chiar a unui cod existenţial întors către organic. Poetul refuză teama şi de *„obscuritatea dintîi*", şi de *„ploaia solară*", spunînd: *„fie-ţi teamă de tine/ şi de neîmblînzita-ţi dorinţă/ de pîntecul tău fie-ţi teamă/ şi de pornirile lui dătătoare de viaţă// viitoare*" (*nu-ţi fie teamă*). Este aceasta replica unui Adam vorbind cu el însuşi, cu dispreţ.

Faţă de toate acestea, ciclul *Peştii* pare să trădeze ezitări privind nu atît obsesiile şi imaginarul, ci discursul liric. *„Ne vom întoarce în peşte*", spune explicit un vers, şi toposul acvatic – aproximat acum fără curajul de mai tîrziu – întreţine ideea unei sărbători marine. Pînă şi titlurile intră într-un fel de retorism mai direct (*elegia ne vom întoarce* – sună unul dintre ele) şi, mai mult decît atît, o undă de sentimentalism, strunit din cînd în cînd de ironii discrete, inundă în această etapă imaginarul acvatic. Erotica însăşi este mai supusă afectelor delicate: *„e ceasul/ la care se sting/ spre întîmplări cu linişte/ pescarii// grăbeşte-te/ n-ai nici o vină/ ştiu// dar a murit o trestie/ devreme/ şi m-a urcat cu arcul/ în tîrziu*" (*la ceasul pescarilor*).

Aşadar, de la începuturile poeziei sale, George Astaloş percepea aerul şi lucrurile din jurul său cu simţurile pregătite să simtă un lichid matern matricial în care înoată de-a valma, ca într-un fel de transă, lumi adormite, pe jumătate moarte.

Acesta este deocamdată profilul pe care, cu o oarecare insistenţă, George Astaloş îl propune cititorului român şi istoriei literaturii române. Cu siguranţă, va reveni asupra aceleia, mai teribile, despre care crede că precede optzecismul şi, cu siguranţă, nu va rezista tentaţiei de a-şi continua, în texte palpitante ca joc lingvistic, poemele sale în argou.

GABRIELA MELINESCU SAU ETICA VISULUI

Un amplu interviu cu Gabriela Melinescu, pe care nici o încercare exegetică serioasă n-ar trebui să-l ignore, publica revista „Apostrof" în nr. 10 din 1997. Gabriela Melinescu a scris, cum îi mărturiseşte Martei Petreu, vreo douăzeci şi cinci de cărţi, în româneşte sau în suedeză, de poezie, proză, reportaje, multe alte volume de traduceri, desenează cu o mînă (stînga, se pare) care are vocaţia misterului şi intuiţia fantasmelor şi face gravură, trăind, de fapt, la graniţa dintre vis şi realitate, în lumea dintre moarte şi viaţă. Poate din cauza aceasta, şi nu din motive care ar viza handicapurile criticii, cel mai bine este să o numim pe Gabriela Melinescu poetă. Din orice vers şi din orice linie se întrevede o conştiinţă care interoghează sensurile fiinţei, asumîndu-şi fragilitatea, dar şi marea responsabilitate a cunoaşterii şi a trăirii după un cod impus de poziţia omului faţă de absolut.

Fireşte că, pentru cine cunoaşte desenele Gabrielei Melinescu, mai ales din revista „Argo" a lui Alexandru Lungu, interpretarea lor ar fi prima cale de acces către un univers imaginar generat de o vocaţie a fabulosului care a cîştigat permanent în forţă vizionară, în acelaşi timp în limpezime şi în solemnitate. Acest drum ascendent nu este chiar greu decelabil în poezie, şi o antologie precum cea de la editura Vitruviu (*Poezii*, 1997) îl pune destul de uşor în evidenţă, chiar dacă nici între volumele publicate în ţară (poeta pleca din România în 1975, an în care îi apărea volumul *Împotriva celui drag*) şi cele din Suedia, foarte apreciate acolo, rupturi de mare adîncime nu se produc. Se produc numai lămuriri, aprofundări, şi la nivelul expresiei, şi în planul forţei imaginii.

Desenele arată fiinţe bizare, peşti zburători, prinţese cu un picior, cu feţe negre, îmbrăcate în rochii înstelate asemenea cerului, trupuri în care sălăşluiesc copaci cosmici, pe braţele lor, întinse asemenea unor ogoare blînde, stînd animale domestice ori fantezii amintind de „Istoria ieroglifică", în fine, păsări cu chipuri umane, cu sîni, cu ochi halucinanţi

ori creaturi din lumea mai înspăimîntată a medievalilor. Plutește peste toate acestea o înțelegere mistică asupra lumii, un abur de gratuitate fabuloasă cuprins din cînd în cînd de neliniști apocaliptice trăite cu o bucurie primară. Moartea, chiar, este fratele, prietenul, viermele apropiat, ei i se închină rugăciuni, a devenit o zeitate nu blîndă, ci firească, și formele geologie pe care ea le îmbracă n-o fac înspăimîntătoare. De fapt, de dincoace, din lumea vieții și a realului, oamenii, rupți de tiparele originare, cu rămășițele lor de gîndire magică, trăiesc sub atracția misterioasă a adîncurilor: *„Fratele meu zace în adîncul mării/ de mii de ani învelit/ de alge, de delfini și arătări/ despre care nimeni/ să vorbească n-a îndrăznit.// Din cînd în cînd marea se umflă./ Pescarii cu bărbi lungi/ se roagă în limba apei/ de omul mării să-i ierte că l-au trezit.// Frate iubit din adînc,/ te strigăm de după lespedea grea,/ mînați de o pornire înțeleasă/ numai de apa care stă între noi și ne bea"* („Litanie").

O conviețuire biblică între viețuitoare altfel sălbatice, ca și cum am fi pe arca lui Noe, o pierdere în materia cosmică asemănătoare unei beții tăcute, bucuria de a te descoperi pretutindeni, acestea sînt cîteva din sugestiile viselor Gabrielei Melinescu. Poate că modelul unei astfel de existențe ar trebui căutat și în Francisc din Assisi căruia poeta îi dedică un poem, numit simplu „Prietenul păsărilor și al peștilor": *„Franciscus din Assisi/ pictat de Giotto într-un pur azur./ Franciscus, fiul unui bogat negustor./ Franciscus cel care și-a dat veșmîntul scump/ unui om sărac/ stîrnind furia tatălui său.// Astfel a încetat viața să-i fie o ispită -/ imediat s-a dezbrăcat de toate hainele/ fugind gol în lume/ ca să mediteze: omul fără vanitate./ Astfel deveni el rușinea familiei,/ rușinea celor care voiau să-l pună din nou/ în lanțurile grele ale dorinței./ Dar nimeni nu poate să-l facă prizonier/ pe cel care fuge fără veșminte/ pe drumul spinos al devenirii./ El strigase celor fără curaj:/ lăsați-mă să rătăcesc singur,/ să am prieteni păsări și pești,/ să învăț puțin de la puterea lor/ de a suporta viața!/ Să învăț de la ei cum să mă salvez singur!/ Lăsați-mă să văd în sufletul meu întunecat!// Peste tot pe unde el trecea/ era salutat/ de soare și lună,/ de arbori și pietre,/ de mare și munți.// Și iarba creștea deasă/ în urmele eterne/ ale picioarelor sale"*. Poemul acesta, în care „portret" înseamnă interpretare a unui mod de existență ce refuză forma în favoarea principiului și prezența în favoarea arhetipului, aparține unui volum

publicat în 1993 („Lumină din lumină") care impune ca miez al lirismului o situare mistică în lume. Înaintea lui poeta publicase mai multe romane, chiar două volume de versuri (în 1975 și în 1977) care erau probabil niște antologii sau niște traduceri, și – ceea ce ne interesează în mod special – volumele de poezii „Casa de fum" (1982) și „Oglinda femeii" (1986).

Ni se pare mai interesant să vorbim în primul rînd despre poeziile publicate de Gabriela Melinescu după 1975, pe de o parte pentru că celelalte au beneficiat deja, la timpul potrivit, de spiritul analitic al unor critici cu intuiție sigură precum Ion Pop, Nicolae Manolescu, Eugen Simion sau Mircea Martin, și, pe de altă parte, pentru că se produce acum o limpezire a discursului liric și o înțelegere mai accentuată a condiției poetului ca rațiune a cosmosului.

Poezia din „Casa de fum" instituie ca element decisiv al sensibilității lirice nu senzorialitatea discretă, cu toată febrilitatea ei de altădată, prinsă de cele mai multe ori în tonalități cerebralizante, ci principiul uniunii mistice a contrariilor și o percepere mitică a realității devenite astfel purtătoarea unor mesaje îndepărtate. Citim astfel primul poem al acestui volum, numit „Căutînd pe regele analogiei": *„Căutînd pe regele analogiei,/ pe regele științei travestiului,/ a trecerii în altă lume,/ fac liniște în mine și ciulesc urechea.// [...]// Aud muzica primilor oameni căutînd pe rege,/ rugîndu-se de el să-i treacă în altă lume./ În urechi sună trofee de vrăjitori./ Văd acum ce sens are desenul aparut/ în măruntaiele calde ale vulturului,/ ce fel de mesaj conține diagrama făcută de păsări pe cer/ Mă întreb dacă voi mai trăi pînă la noapte"*. Poezia aceasta a morții nu face din criză un prilej de lamentație. Posibila criză este substituită chiar de o adorație care are ca obiect căderea. În acest context, a trăi înseamnă a glorifica pierderea, moartea, neantul, a cerși dragostea Diavolului ori intrarea cărnii în putrefacție, fără ca toate acestea să genereze un cinism al disperării, o negare a viului. Lumea fabuloasă din desenele Gabrielei Melinescu devine aici un semn al puterii de a iubi maleficul. În fond, recunoști aici, într-o poezie precum „Diavole, mă iubești tu?", și pasiunea frenetică pentru viață, și filonul etic al oricărei creații de care poeta vorbise în interviul amintit. Pentru că, a înțelege lumea ca fapt de existență, dincolo de convențiile binelui sau ale răului, înseamnă a citi în cartea lumii secretul participării formelor la tot și nu valorificările lor morale ori

axiologice. Aşa încît nu e ciudată mărturisirea Gabrielei Melinescu că *Biblia* este modelul ei literar. Un poem ca acela tocmai numit aminteşte într-un fel de „Cîntarea Cîntărilor" şi de spiritul cărţii sfinte care se construieşte pe forţa renaşterii, a învierii. Există o adoraţie, de o carnalitate primitivă, în care violenţa ia chipul dragostei mistice dintre mireasă şi mire ori dintre învins şi învingător, chiar dacă simbolurile folosite sînt ale alchimiei şi kabalei: *„Spun: cu gură de aur îl voi mînca pe cel drag,/ cu dinţi perfecţi îl voi mesteca pe duşman,/ un ornament de perle va fi muşcătura mea pe ei"* („Cina cea de taină"). Doar că la Gabriela Melinescu învierea nu este precedată de crucificare, ci de voluptatea perceperii aproape senzoriale a metamorfozelor lumii şi a devenirii ei. Este aici un fel de păgînism venit din riturile fertilităţii şi prezenţa imaginilor fabuloase se explică şi prin intrarea într-o logică a celebrării saturnaliilor. Iată poemul numit „Diavole, mă iubeşti tu?": *„Bem în onoarea vervei, a vigorii planetei,/ în onoarea demonilor de aur, a scarabeilor, pentru deriva continentelor, pentru vulcanii care vor erupe/ pentru leu şi pentru căprioară,/ pentru misteriosul pentagon găsit la nord de Alpi/ despre care nu se ştie nimic,/ Te întreb, Diavole, mă iubeşti tu?// De la naştere am primit în pîntec lovitura Soarelui/ şi nu am încetat să ard în măruntaie./ Egrete şi pajere fabuloase cu putere/ se încrucişează în creierul meu./ Am onoarea de a trăi în splendoarea lumii/ şi nu am frică de răul gust./ Diavole, mă iubeşti tu?//Nimic nu e mai frumos decît eternitatea acestei clipe/ cînd am în nări miros de pierdere,/ parfum de distrugere./ Din drojdiile stricăciunii/ un lotus va ţîşni în gura mea"*. Într-un poem inedit, Gabriela Melinescu chiar se mărturiseşte ca preoteasă a fertilităţii, care închină imnuri pămîntului şi măruntaielor sale: *„Tîrziu am traversat oceanul măruntaielor sale,/ auzindu-i mateie grohăind ca demonii nemulţumiţi/ şi cînd am ajuns în faţa falusului său ridicat/ am fost cuprinsă de o dorinţă violentă,/ o foame protoplasmatică, asemănătoare foamei viermilor/ şi foamei salamandrei trecînd prin foc./ Atunci am nutrit ideea că fertilitatea ar fi/ un mister mult mai mare decît castitatea"* („Pămîntul, uriaş indecent"). De aceea, cîteva poeme sînt închinate primăverii, energiilor viscerale care se sublimează în act sacerdotal.

Oricum, veritabile imnuri sînt poemele în care, parcă iniţiată şi trăind conform acestei iniţieri în taina unirii mistice, Gabriela Melinescu

cîntă dispariția, terifiantul, noaptea. Într-un fel, ea nu ajunge la ceea ce critica din România credea că ar putea să o salveze de o anume oboseală care ar fi fost generată nu de o stare de incongruență, ci de artificiu, și anume la viziune. Și asta pentru că somnul, visul, fantasmele, toate acestea devin purtătoarele unui mesaj care, chiar dacă vine din adîncurile subconștientului, instituie și omologhează *adevărul*. În interviul amintit, Gabriela Melinescu declara că treptele care instituie opera de artă sînt mai întîi visul, apoi divertismentul și, în al treilea rînd, un sens etic. „*Din Shakespeare sau din Homer*, spune ea, *noi reținem tot timpul că viața e abisală*". În fond, chiar visul, care stă la baza creației dintotdeauna a Gabrielei Melinescu, nu este altceva decît „primul alfabet al lumii", „darul unei comunicări fără limbă" pe care l-ar stăpîni, cum ne spunea și Vico, mai întîi copiii, dar și poeții, care se sustrag gîndului pentru a pătrunde în adevărurile nemediate. Un astfel de adevăr, transmis printr-o viziune jubilativă, supusă, însă, formulei oraculare și gnomice, este acela din poezia „Încă e noapte", un fel de „geneză": „*Încă e noapte și mă gîndesc în întuneric/ la prima zi a lumii./ La început a fost lumina/ și lumina era întuneric./ Căldura era frig/ și frigul absolut era căldură./ Întunericul deveni solid/ captiv în forme bizare./ Acești doi ochi crescuți în cap/ simt ce simte Pămîntul, cînd peste el crește verdeața./ Întuneric de lumină sînt/ și pe colinele cărnii mele/ răsare dimineața*". Toată bucuria această trimite implicit la dualitatea lui Christ și la o conștiință a superiorității ontologice. Depărtarea de trup ia chipul unei *voci* care spune: „*nu beau, nu mănînc, nu respir*", „*nu-mi fac casă, nu vînd, nu cumpăr,/ nu iubesc, nu urăsc, nu îndurerez,/ nu implor*", „*ca și cum n-aș fi mă stăpînesc*". Poetul devine chiar *cel ales*, mîntuitorul celorlalți, corabia salvării („*Prietenul meu îmi spune: îndură și trecut vei fi/ în lumea fără seamăn!/ Corpul tău va purta ca o barcă/ mulțimea ce nu se poate transforma*") și vede de dincolo de forme, dintr-un mit în care el este o zeitate intrată în lumea morților, evanescența oamenilor deveniți embleme ale cosmicului și ale lui Iisus: „*Nimicul lucește în mijlocul casei./ Țin în gură un diamant./ Printre obiectele vii psalmodiez/ cu pas amețitor de coribant.// Nimeni nu poate opri procesiunea/ de oameni travestiți în crini./ Se vede casa noastră de fum/ și toți cei care au picioare, aripi și rădăcini*" („Casa de fum").

Din „Oglinda femeii" (1985) prea multe poeme nu sînt reținute pentru antologia de acum. Imnurile către noapte ale Gabrielei Melinescu culminează cu un text intitulat „Floarea soarelui". Finalul lui, după un început evocator și melancolic care devine treptat expresia iubirii mistice dintre planta simțind vibrații telurice și astrul diurn, vorbește despre modul cum lumina și întunericul sînt frați: „*Mulțumesc, soare, pentru floarea iubită/ de cei atrași de lumină, grăbiți către crematoriu./ Tu, floare a sinucigașilor/ pe care nimeni nu te poate opri să crești/ și să strălucești/ în grădina întunecată a vieții*". Altfel, este reținută și o artă poetică în care „arta magiei" – acesta e titlul poemului – este „fără urmă printre lucrurile trecătoare", căci e suficient „să atingi corpul nevăzut/ pentru a transforma/ plumbul zilei în aur". Iar „trandafirul lui Paracelsus" umple „cu aur sau sînge/ grădina nevăzută a vieții".

Cu „Lumină din lumină", în poeme care ar putea părea didactice, Gabriela Melinescu îi are ca obiecte poetice pe Spinoza, Strindberg, Paracelsus, Milarepa și „cîmpul cu meri al kabaliștilor". Tot volumului de acum îi aparține deja citatul poem invocîndu-l pe Franciscus din Assisi. Este în toate acestea un spirit religios tulburat pînă la mirare și luminat de misterul existenței, al luminii prenatale, dar, peste toate, de taina tainelor, moartea: „*Viața e o nevăzută scoică în care/ întunericul fuge înainte și înapoi.// Și către ieșire așteaptă Soarele Morții/ care va lumina ce nici un om nu poate bănui*" („Andantino religioso") sau „*El spune că totul în natură formează o sfîntă unitate, că țărîna vede zilnic fața noastră și sfîntă este ea*" („Lumina plină"). Poezia aceasta descoperă în orice detaliu principii, amprente ale angelicului, o fragilitate care metamorfozează orice spaimă în armonie. Unul dintre cele mai pline de sensuri poeme, tocmai din pricina simplității sale, este „Legendă medievală": „*Regele cu șoimul pe mînă/ muri la o vînătoare regală./ Ea se îndrăgosti de el, iar/ mortului îi căzu ea/ pe vecie dragă.// El părăsi cealaltă lume/ călărind pe calul subpămînteam./ Ea părăsi lumea asta și-l întîlni/ lîngă hotarul de foc al morții.// Căci moartea se îndrăgosti de viață/ iar vieții îi era dragă moartea mereu;/ iubindu-se heraldic/ cu inimile în gheare lucioase de șoimi*".

În sfîrșit, ciclul inedit de poeme se construiește pe leitmotivul pămîntului care adăpostește energii și tipare originare, creaturi primare și bucuria adevărului pur. Mai mult decît atît, nu poeta contemplă acest

spațiu privilegiat, ci cuvintele care păstrează „memoria unei științe divine". În mărunțaiele pămîntului sălășluiesc teribilele fantasmagorii care populează timpul solar al apocalipsei. Acolo este și centrul germinativ al visului. În fine, pămîntul însuși simte vibrația pierderii și a transformării în dublul său mistic.

Se găseau toate aceste lucruri și în volumele apărute pînă în 1975? Indiscutabil, universul poetic al Gabrielei Melinescu nu face salturi, ci doar se împlinește – și în felul acesta și renașterea, și uniunea mistică, și bucuria nu fac decît să cîștige în forță, în argumentație lirică, în coerență.

Așa se face că anumite afirmații făcute, cu ani buni în urmă, de Ion Pop referitoare la volumul cel mai bun publicat de Gabriela Melinescu înainte de a pleca din țară, este vorba de „Jurămîntul de sărăcie, castitate și supunere", sînt valabile și pentru poezia ultimelor cicluri. *„Punctele de maximă rezistență ale poeziei Gabrielei Melinescu trebuie din nou căutate îndeosebi în poemele care transcriu o experiență senzorială – stări de euforie, iluzii ale imponderabilului, angoasante tulburări ale sîngelui"*. Descoperim, de asemenea, și stările evanescente, și gustul pentru stilizările ceremonioase de care amintea criticul clujean.

De ce am vorbit, totuși, de etica visului? Gabriela Melinescu își asumă cu forță în ultimele volume o înțelegere mistică a lumii și știe că marile analogii nu se dezvăluie decît în vis, iar lecția pe care visul o impune este aceea a identității contrariilor. De pe poziția aceasta, vizionarismului așteptat altă dată de critica literară îi ia locul o energie primară care transpune ființa în afara corporalității ei, pe terenul ideal al esențelor. Nu vizionarismul propriu-zis (atît de vizibil în desene) este obiectul poeziei Gabrielei Melinescu. Nu vizionarismul gratuit, beat de obsesiile nocturnului visceral și de ale fantasmaticului. Ci acela care devine cunoaștere, adevăr, ba chiar și normă existențială, manual de supraviețuire. Astfel încît, devenirea Gabrielei Melinescu este vizibilă și în opțiuni, și în expresie, iar vocea ei, inconfundabilă, asemănătoare celei a marilor inițiați, afirmă înainte de toate un mod de situare în lume, unul care este departe de umilința creștină, însemnînd descoperirea sinelui sub foile de plumb ale realului.

MIRON KIROPOL
CANDOARE ŞI ERESURI

Pe ultima copertă a unui volum apărut în 1992 (*Această pierdere*, Ed. Eminescu), Mircea Ciobanu spunea cîteva cuvinte despre Miron Kiropol, autorul lui, poet de care puțini dintre cei mai tineri auziseră. „*La sfîrşitul deceniului al şaptelea* – şi e acesta primul lucru care ne interesează – *intra în literatura română un tînăr înalt, mereu neliniştit, care vorbea despre lucrurile sfinte şi cele lumeşti, surîzînd şi amestecîndu-le cu o candoare care tulbura pînă la spaimă*". Între timp, alte două volume – fragmente inițiale ale unui poem gigantic numit *Făt Frumos din lacrimă* – au văzut lumina tiparului la Cartea Românească (I – *Naşterea*, 1994; II – *Ţara dintre fluvii*, 1996), secvențe din partea a treia (*Egiptul*) publicînd „Convorbirile Literare" în unul din ultimele-i numere, cel din iunie 1997. Aşa încît, diferențele de limbaj poetic şi de viziune, fără să ne arate două fețe cu totul diferite ale lui Miron Kiropol, propun, în fapt, același temperament liric în două ipostaze formal distincte.

Cea mai expusă riscurilor este cea de-a doua dintre ele. Amplul poem nu poate fi discutat deocamdată decît prin fragmentele existente, dar semnificația întregului este doar bănuită şi eroarea de interpretare se găseşte permanent în preajmă. Orice s-ar spune, cu toate trimiterile certe la eminescianul *Memento mori*, un aer anacronic şi desuet învăluie orice vers şi orice tablou, şi rarele fragmente sclipitoare plutesc în construcții greoaie, în scenarii cărora nu le poți urmări coerența lor labirintică, în expresii care-şi permit orice întîlniri insolite şi teribil-nonconformiste, în fine, într-o voință de poezie care e mai presus decît poezia însăşi.

Astfel de tablouri dramatice (puse sub semnul narcisismului, căci, se înțelege, Făt-Frumos e chiar poetul în experiența-i inițiatică) încalcă orice firească dimensiune şi fac ilizibilă cea mai mare parte a poemului. Eroii scenei – prea mulți – nu se individualizează în vreun fel prin limbaj, totul căzînd în monotonie şi într-un bombasticism inert şi obositor care unește natural neologismul barbar cu expresia arhaică cea mai caldă. E un fel de suprarealism pînă şi în toată osatura poemului, care nu vine din program,

ci, involuntar, din dionisianism inocent, dintr-un fel de beție a gîndului. Salomeea, Poetul, Pajul, Împăratul și Împărăteasa, Nebunul, Heraldul, Scorpionul, Doica, Cupidon, Călugări, Mama, Spiriduși, Chiparosul, Vaierul – eroii primului dintre cicluri – fac din *Nașterea* un volum greu de citit, salvat de cîteva fragmente care, de fapt, scoase din context, trădează poemul: „*Poetul locuiește în Hölderlin,/ În acea moară unde se așază/ Patria singură pe lume,/ Iertarea./ Și noi, regnurile vegetal și antic,/ Îi sîntem împrejmuire./ Frumoasă e mîna tandreții/ Cînd petala se tulbură!/ O carne depărtată de orice suflet pămîntesc/ se spînzură de mîinile noastre./ Acest corp este cerul, și chiar/ Celestele vătămări/ Ale căderii nu pot/ Să-l înghită*". Nu știu ce vibrație mitică dă unor astfel de fragmente adîncimea romanticilor germani, dar majoritatea replicilor sînt didactice și discursive, prozaice și „neprelucrate". Iar „intuițiile" dau greș. La doar cîteva rînduri de niște versuri precum acestea: „*Se-nghesuie în cercuri tot mai calde/ Copitele prin vînt, și foc, și bale/ Curg din lumină, cerul meu să-l scalde/ Îmi uită moartea-ntre-ale vieții poale*", ale unui talent prețios, citim: „*Să-ți stăpînești luxura distrusă-n vis gemînd/ Și devastează-i umbra iar savantă./ Primejdia în a împietririi plantă/ Adăpostește ura, aluatul ei de vînt./ Al pomului este înfricoșatul mugur.*" etc. Nu altfel stau lucrurile cu *Țara dintre fluvii*, volum care prezintă experiența summeriană a eroului, parafrazînd „liric" *Epopeea lui Ghilgameș*.

Gheorghe Grigurcu observa spre finalul unei cronici: „Desigur, ironia, ca filtru al intelectului, este exclusă din asemenea propoziții fanatizate de ele însele. Grandilocvența și enormitățile se iau în serios. Tentația spre explicație, spre transcenderea conceptuală se reduce tot mai mult în favoarea unei imanențe marcate de o senzorialitate beată, de o luxurianță a materiei ce-i oferă, ca-ntr-un extaz, virginitățile asociative. Poetul se lasă în voia unui flux impresionant de gongorisme, găsindu-și, după cît se pare, identitatea în spontana, radioasa lor revărsare". Cuvinte cu totul adevărate.

Poeziile din *Această pierdere*, lipsite de corsetul unui întreg care să oblige la redundanță, propun un poet al fragilității și reveriei, inocent, de o candoare incandescentă cîteodată, structural metaforic, atras uneori de definiții poetice, dar și de viziuni inanalizabile, nu întru totul în afara pericolului manierizării. Asocieri surprinzătoare de termeni păstrează

ritmul ideatic şi mai ales fondul senzorial într-o continuă aşteptare şi prospeţime: *„Bubă coaptă, dorinţă, prin mine e adierea,/ şi tu mă muşti suav./ Ziua e dulce de sînge şi scuipat,/ iar primăvara-şi lasă gîtul ghilotinat în mine.// Viaţa mă întărîtă cu spaime venite din sud,/ cuvîntul îmi lipseşte, dar încerc să iubesc./ Securea îşi uită războiul într-un ulm gol/ care se pregăteşte de fugă"* (*Linişte*).

În tot ce face Miron Kiropol e un angelism orgolios şi candid, o convingere sigură că poezia este această permanentă abandonare a sinelui şi imediata lui regăsire pe tărîmul imaginilor învălmăşite, fără frîu, de o libertate maladivă. Imnuri febrile sînt poeziile lui Miron Kiropol chiar atunci cînd ele sînt închinate nopţii, rafinate desene ale neantului, căci *„Bogate ziduri invizibile ne înconjoară/ şi din statui ţîşneşte întunericul/ dînd lumină./ Vara se face neagră la piele./ Rîndunica îşi coace rătăcirea/ deasupra turlelor"*.

UN FUNAMBUL AL IMATERIALITĂŢII. Revenit după mai multe decenii de tăcere în viaţa literară românească, Miron Kiropol trebuie să suporte azi, ca toţi scriitorii din exil, pe lîngă propria experienţă de multe ori anihilantă, capriciile unei critici literare parcă tot mai iresponsabile. Cazul lui este întrucîtva mai special: în 1968, anul în care îşi părăseşte ţara, abia dacă se remarcase în mediile literare bucureştene, slalomînd printre compromisuri şi prejudecăţi, iar în Franţa, tînărul poet, ajuns în cele din urmă paznic la un muzeu, n-a fost deloc un privilegiat al sorţii. Ce mai poate însemna faptul că în ultimii ani i-au apărut cîteva volume de versuri – asupra unora, incomprehensiv am scris noi înşine –, că paginile presei literare cuprind frecvent traduceri făcute de el sau că în 1997 se publicau la editura Cogito pagini disparate dintr-un jurnal considerat în cel mai bun caz damnat? Întrebarea e aproape retorică. Răspunsul ar putea suna: „Mai nimic", dar, evident, nu din cauza lui Miron Kiropol. Şi, totuşi, *Diotima* – aşa se numeşte volumul – nu este o carte oarecare. Mărturisirile făcute cu voluptatea răului, din masochism aproape, şi confesiunile autoflagelatorii păstrînd gustul amar al neantului dau seamă despre un poet cu o acută conştiinţă a declinului, măcinat de demonii unei existenţe ratate, situabil cumva între Bacovia şi Cioran, dacă n-ar fi cumva

mai apropiat lui Céline. Bacovian prin vocația vagabondajului și prin „coborîrea în Infern", Miron Kiropol are morbul sinucigaș și nihilismul lui Cioran, dar nu-i este străină apetența pentru un dispreț de sine manifestat în forme teribile.

Este ciudat cum orice revoltat cinic, frondeur cu structură boemă, are ceva din esența avangardiștilor. Miron Kiropol refuză noua convenție a „fabricantului de literatură" asociind poezia unui sens originar de natură ontologică. Pentru el, ca să citez cîteva formulări memorabile, deși nu scrisul frumos îl interesează pe autor, „poetul este dorința nepotolită a unui spectru", el „caută zorii pentru a deveni cenușă". Evident, gesturile lui Miron Kiropol sînt strivite de disperare. Să-i epateze pe burghezi și pe moderni, să le demaște convențiile și fariseismul este la fel de important ca devastatoarea ură de sine din care se naște totul. Definit drept „malaxor de impotență", modernul e prin excelență omul epigonic, trăind într-un timp luciferic în care domnește josnicia. Marele păcat al artei – „Arta e un păcat capital", citim, dar poate că ideea aceasta implică și orgoliul blasfemator – este dat de faptul că poate fi concepută „în afara spiritului". Prin toate acestea, Miron Kiropol trăiește în continuitatea „tinerei generații interbelice", spiritul insurgent corelîndu-se cu o tendință recuperatoare de factură spirituală. Avangardismul este, în acest caz, chiar pericolul pe care Miron Kiropol îl sancționează, dar care, la o lectură superficială, îl pîndește. Să ne amintim că pînă și Nae Ionescu a putut fi interpretat ca un spirit de o oarecare gratuitate, preocupat înainte de orice de epatarea spiritului burghez, ceea ce, fără îndoială, este o scoatere din context care dă frîu liber invenției, nu adevărului. Oricum, nonconformismul lui Miron Kiropol nu funcționează în gol („Nefiind un scriitor cu stil elegant, spune el, nu vă cer scuze pentru cîteva insulte... *iluminat* (s.n.) de ani"). Altfel spus, el caută mijloace prin care să ocolească viciile spiritului modern și așa se explică poezia sa, căreia i se pot reproșa multe pe linia lirismului, dar care se naște din această... ideologie ce afirmă nevoia de regenerare a vizionarismului și a spiritualului. Nu are importanță acum că aproape întotdeauna cînd a fost angajată în proiecte de salvare a dimensiunii metafizice a omului lirica a sucombat în declarativism. Cuvintele mele de altădată despre poezia lui Miron Kiropol mi se par azi pe jumătate nedrepte. Numai pe jumătate pentru că poemul său uriaș răspunde înainte

de orice dorinţei autorului de a se abate de la anumite reguli ale lirismului modern în virtutea unei misiuni mai înalte cu funcţie ontică, nu estetică. Dar revolta aceasta, găsită şi la tradiţionaliştii interbelici preocupaţi de „completitudine" şi „unanimism" (ceea ce, ca idee, se apropie de „integralism"), aparţine ea însăşi spiritului modern. Iată una din sursele crizei lui Miron Kiropol care îşi sondează cu cinism laşităţile. Chiar poezia şi pictura sînt văzute ca nişte „capcane hedoniste şi mizerabile", pîrghie a Diavolului în lume.

În acest context, condiţia sa de exilat capătă conotaţii distincte. În fond, poetul face critica civilizaţiei franceze intrate în decadenţă şi a „libertăţii" occidentale, descoperă, treptat, spaţiul opresiv al sinelui şi atacul dur al amintirilor, pentru a deplînge, în final, căderea din Dumnezeu, spaţiul armoniei, sursa privilegiată a artei la care el, ca toţi modernii, nu mai are acces. „Libertatea căpătată în această ţară – mărturiseşte el într-un loc – e mai curînd carceră.[...] Pămîntul meu e Dumnezeu". Aşa se face că exilul, dintr-o experinţă biografică devine una ontologică: „Unde să mă strecor de pe pămînt?" sau „În numele cărei libertăţi am părăsit România?" se întreabă el dramatic şi iluminat. Pentru că exilul a început, cum o spune, „în patria mea însăşi, şi mai departe, în casa părinţilor mei". Cauza este absenţa lui Dumnezeu, dar şi a... Diotimei. Cînd marea pasiune i-a declarat ritos că nu-l va citi, hipersensibilul psihanalizabil Miron Kiropol a început să-şi construiască sinucigaş aura dezrădăcinatului mitic. Pare un motiv cam inconsistent dacă n-am bănui că el a declanşat ardoarea răului şi a morţii. Poetul scrie că orice rînd îl apropie de moarte, că păcătuieşte fundamental, că zgîndăreşte în felul acesta o divinitate care nu-l mai cuprinde. Oripilat de propria-i identitate, Miron Kiropol iubeşte disperarea, şi-o construieşte cu migală, caută supliciile cu un antinarcisism relevant. Iată de ce se vede drept „barbarul intrînd pe un armăsar înnoroiat în catedrală".

Firește, ne întrebăm cîtă poză intră în această imagine propusă. Miron Kiropol e conştient că scrie o carte, mărturisirea lui e mai degrabă o spovedanie în piaţa publică – de aici şi exagerările în direcţia autoflagelării –, dar nu-şi propune să construiască un sens, nu are o metodă raţionalizată şi refuză cronologia, şi sensul se relevă chiar din haosul notaţiilor. Măcinat de îndoială, trăind cu spaima inautenticităţii, Miron Kiropol îşi exhibă

pofta și repulsia morții, contemplîndu-se cu un orgoliu nedisimulat al suferinței: „De scriitorul Miron Kiropol puțini își mai amintesc în România, iar în Hadesul literaturii franceze este din ce în ce mai mult albatrosul. Mulțumesc lui Dumnezeu!". Nefăcînd cunoștință cu zeița (e aici un complex feminin devorator), nici cu Dumnezeu, poetul se refugiază pe tărîmul artei ca într-un spațiu privilegiat al răului. Nu-i rămîne decît această voluptate. Și, în aceste condiții, ce poate face critica literară din România?

SOLITUDINEA LUI EROS. Nu cred că există o mai bună caracterizare a poeziei lui Miron Kiropol, despre care noi înșine am scris în cîteva ocazii, decît aceea pe care și-o face poetul însuși în „Scara lui Iacob. Diotima II", carte de curînd apărută la editura Cogito din Oradea. Citim, așadar, la un moment dat, într-un context în care poetul deplînge „orbirea" occidentalilor, următoarele cuvinte: „Poezia mea, specie de tînguire englezească plus rana romantismului german, e un prodigiu care mi-a fost dat de către simțurile ritualizate, ascunse ochilor de carne". „Cum ar putea să o înțeleagă poporul cartezienilor?" – se întreabă el mai departe.

Nu vreau să reiau acum, ca... introducere hermeneutică, traseul biografiei, fie și a celei poetice, a lui Miron Kiropol, știind de fapt că aceia, mulți, care nu le cunosc, chiar și în linii foarte mari, e de presupus că oricum nu citesc „Convorbirile literare" – revista care publică aceste rînduri – și cu atît mai puțin o cronică literară despre un poet de care n-au auzit. Pentru ceilalți, orice informație devine inutilă, așa cum este poate chiar această interpretare care nu vrea să apeleze la un artificiu necesar, fie el și eliberat de chingile caducității. Dar trebuie să spun că întrebarea din finalul cuvintelor lui Miron Kiropol ar putea foarte bine să definească nu doar poporul francez, ci și poporul rigid uneori și poate mai puțin speculativ, inert și adesea neputincios, al criticilor, fie ei și din spațiul danubian. Lucru poate explicabil și prin faptul că, nedispuși să creadă totul pe cuvînt, criticii încearcă să raționalizeze un discurs fundamental mistic, cel puțin în acest caz, atenți poate în primul rînd la anumite coerențe și straturi ale semnificației, la mecanismul în sine al poeziei decît la energia pe care aceasta urmărește să o creeze. Și este posibil ca, dacă anumite

poeme sînt cu totul memorabile, altele, perfect integrate unui nivel de poeticitate, să rămînă cumva la marginea teritorului ales. De altfel, poporul acesta al cartezienilor se înşeală deseori, fie căutînd în permanenţă lucrurile pe care deja le cunoaşte, fie impunînd nişte măsuri cam restrictive, ceea ce, în realitate, e cam acelaşi lucru. Oricum, Miron Kiropol, revendicîndu-se de la poezia metafizică engleză ori de la romantismul german, refuză multe din convenţiile poeziei moderne cu rădăcinile în lirica franceză. Sensibilitatea şi experienţa poetică a românilor sînt însă, orice s-ar spune, chiar dacă s-ar invoca şi numele lui Eminescu, mai tributare tradiţiei franceze.

Privit ca spaţiu al visului aproape baroc şi ca tărîm al „cărnii crepusculare", poetul se află la conjuncţiua marilor spaime cu marile viziuni, asumîndu-şi un mod de existenţă sustras convenţiilor cotidianului. Probabil că în spatele acestor călătorii interogative, într-un fel de miez germinativ, se află o criză erotică originară, un fel de *solitudine a lui Eros*, ca să invoc titlul ultimei cărţi a lui Miron Kiropol apărută în 1998 la editura Albatros. Haosul ca forţă germinativă şi întristarea ca mijloc de alienare a luminii sînt polii între care oscilează un eu poetic care nu se defineşte prin sentimente, ci mai degrabă prin imagini şi prin stări. Şi asta deoarece atitudinea acestui eu poetic este una permanent aurorală, de mirare inocentă în faţa fiinţei care se revelă ocult, chiar dacă în spatele acestei atitudini se găseşte o notă, mai mult sau mai puţin accentuată, de tragism. Ceva din magia care transformă neantul în fiinţă şi suferinţa în împlinire constituie esenţa acestei poezii care instituie atribute divine oricărei agresiuni fizice. *„Iată şi fructul în victoria înfrîntă a cărnii"* sună primul vers al acestui volum, pentru că solitudinea, moartea, cenuşa poartă aura sublimului: *„Iubito, iarăşi cu moartea mă adăposteşti, / Pe lîngă tihnă, în curăţia ce o cunoaşte spinul"*. Pandantul acestei forţe poate că este identitatea moarte – iubită, ori poate recunoaşterea în prezent a unui trecut asumat mitic, oricum, o bucurie mistică în faţa misterului. *„Chiar dacă moartea mi-e patrie / Trecătoare ca lebăda, / Mă voi întoarce la tine / Fluviu al apogeului"*, citîm la un moment dat. Sau iată sonetul intitulat *Departe mierla*: *„Departe mierla răzvrătită-n turle / Mi-aduce clipa fără altă rudă, / Doar infinirea ce iubeşte crudă / Fătura. Mai mult rana cîtă-n surle. // Îmi stă în minte adorarea pentru / Căzuta zi din laurul de spumă /*

Al mării nevăzute spre un centru / Însămînțat cu groază. Mă consumă // Privirea, gestul, mersul, o-ndelungă / Visare alungată ce alungă / Închipuirea cărnii tot prezentă, // Dar neștiind prin ce spaime o ține. / Vezi, guşa mierlei a gustat din mentă, / Iar menta s-a hrănit din morți, din mine". Trupul, carnea, orice element al identității concrete şi al prezentului sînt semnele unei transcendențe care nu elimină spaima, o transcendență construită prin reverie şi agolemerare de simboluri aproape manieriste. Regina, tigrul, trandafirul, ghimpii, potirul, laurul, Fecioara sînt cîteva din reperele unui teritoriu liric care se hrăneşte dintr-o disperare a inconsistenței, a căderii: „*Tot meritul e vinul ars în cupe / Al unei suferințe care mă întrerupe. [...] / Poate-oi avea un zeu pe urme / Şi nu mai ştiu de unde vine. / O rană prăbuşită-n culme / Hrăneşte versul cu ruine. / Mă scrie nemurirea ca şi cum aş mînca / Frig din gamelă şi din stinca ta / Priveliște a unei ființe cu stinse ornamente. / Ce milă-i porumbelul călător / Şi vecia din rouă / Pe cînd ploaia umple fresc timpurilor*". Citind un astfel de poem, lăsîndu-te furat de o încifrare sintactică a enunțului, generată, însă, nu pedant şi manierist, de metafora în sine, ci de perceperea esențială şi de experiența noumen-ală a unei existențe transindividuale, participi la un spectacol gratuit al sinelui care îşi caută identitatea ritualică. Un inspirat, poetul trăieşte sub semnul unui declin care nu e demonizat, ca la expresioniști, ci se constituie în dovadă a misterului ființei. Acest declin, întrupat pînă şi în relația dintre cel care scrie şi cel care citeşte, de neimaginat ca un demers pur ideatic sau spiritual („*Fără să vrei îmi vei mînca din ființă / Pînă la verbul ce stă pe limba / Tălăngilor şi gîdilă / Cu sunetul o vacă şi ea paradis*"), se structurează de cele mai multe ori ca succesiune de imagini simbolice, încărcate ornamental în felul barocului devenit mod de existență, dar, dar şi conceptual sau, mai degrabă, reflexiv. Este, oricum, o reflexivitate vrăjită de forța neliniştii şi de energia abisului: „*Lent minunea mă sfîşie / În zbuciumata ei alcătuire. / Cine mi-a dat această gură cu care blestem? / Îndeletnicirea omului e spaima, / O cerşetoare de lauri / Căci numai ea cunoaşte înțelepciunea. / «Tu, fiule, îmi spune, eşti un fulg / Din întîmplarea de vinovăție. / Tu eşti fără prihană, fără cuib / Şi rana e carnea ta însăşi, / Petrece cît poți cu ultima lumină / În care cade hoitul şi suspină.»*" („De prăsilă").

Revenind la o întrebare de la începutul acestor rînduri, poate că Miron Kiropol are dreptate. Cum l-ar putea înţelege acel popor de cartezieni (noi continuăm să-i includem aici pe critici în primul rînd), sau acei cititori de poezie dintr-o literatură cu puţine, deşi fundamentale, pătrunderi în teritorii mistice? Este în poezia lui Miron Kiropol o sete de percepere senzorială a morţii şi divinităţii cu atît mai mult cu cît moartea şi divinitatea, asemenea unei iubite păgîne, cultivă deja, cu fiecare vers, bucuria cărnii. În literatura română, oricum, e greu să situezi în vreun context tipologic poezia acestui poet entuziast şi tragic, cu atît mai mult cu cît ea pare uneori, din cauza unor criterii insuficient de nuanţate, grandilocventă sau manieristă. Însă Miron Kiropol aparţine literaturii române.

DINU FLĂMÂND. POEZIA CETĂŢII UMANE

Puţini sînt scriitorii care, întorcîndu-se cu ochi critic asupra propriei creaţii deja clasate, să încerce un exerciţiu de corectare. Cazurile cunoscute, al lui Maniu sau, şi mai celebru, al lui Ion Vinea, înseamnă tot atîtea eşecuri. Şi asta pentru că, încercîndu-se o scoatere din context şi o anulare a temporalităţii, „relectura" constructivă duce la o alterare a notei distinctive sub semnul unei pretinse detaşări mature. Orice efort de raţionalizare este, pînă la urmă, unul anihilant dacă acţionează retroactiv.

Dinu Flămând, în ultima lui carte, face acelaşi lucru, motivat însă nu (numai) de „ruşinea" scrierilor de... tinereţe, ci (mai ales) de umilinţa versului plecat sub cenzură. Într-adevăr, *Viaţă de probă* (Editura Fundaţiei Culturale Române, 1998), deşi o antologie, nu mai păstrează nimic din primele trei cărţi (*Apeiron*, 1971; *Poezii*, 1974; *Altoiuri*, 1976) faţă de care critica literară a arătat o oarecare reticenţă, anumite rezerve. Trecute astfel sub tăcere, ele rămîn într-un fel în preistoria devenirii lui Dinu Flămând care a făcut saltul decisiv prin, dacă ne referim la poet, ultima apariţie editorială de dinaintea exilului, prin *Stare de asediu* din 1983. În altceva

constă, însă, procesul „rescrierii" – și, după 1989, puțini scriitori au încercat să reconstituie nivelul prim, nealterat nici de cenzura propriu-zisă, nici de încercările de ocolire a cenzurii sau de teamă confruntării cu ea, al scrierilor lor. Se știe că lexicul poetic era arbitrar decupat, chiar dacă sensul poeziei putea rămîne, după multe și multe ajustări, subversiv. Că prin simpla substituire abuzivă de termeni ceva esențial din condiția poeziei se altera ne-o poate demonstra exemplul, dacă vreți, al lui Călinescu, pe care-l invocă într-o carte despre marele critic unul dintre discipolii de la Institut, Cornelia Ștefănescu. Dacă în „Contemporanul" poezia „Laudă zăpezii" sfîrșea cu versurile „Așa dumnezeiască este rufăria/ în care dorm Isus și Fecioara Maria", în volumul din 1961 (*Laudă lucrurilòr*) finalul, în comparație cu... originalul, oripilează: „Așa fără de păcat este rufăria/ Țesută în fabrică de fruntașa Maria". Firește, există grade diferite de a luneca în ridicol, și ele țin și de oportunismul fiecărui scriitor. Cert este că puține vor fi fost cazurile – de vor fi fost cu adevărat – de scriitori care să ocolească astfel de capcane. În aceste condiții, deși cu un titlu exploziv, dinamitard, *Stare de asediu* e reluat în partea a doua a acestui volum cu următoarele precizări ale poetului: „Mi-am permis să reintroduc imagini și cuvinte oprite sau denaturate, la vremea primei lor tipăriri, de cenzură; unele rămase în manuscrise, altele în memorie. Mi-am permis și cîteva modificări, acolo unde mi-am reamintit ce anume nu îndrăznisem să spun. Cele mai multe schilodiri la care au fost supuse și aceste texte sînt însă, de multă vreme, bogăția uitării. Semn că aceea le era destinația".

Nu mi-am propus să compar, să cîntăresc, să verific mutațiile produse astfel, dar aceste încercări de recuperare spun ceva și despre substratul politic și tranzitiv al poeziei lui Dinu Flămând, care nu trebuie ignorat de exegeză. Critic el însuși, și nu dintre amatori (stă mărturie în primul rînd cartea despre Bacovia, fundamentală), acest scriitor din prima generație echinoxistă va fi știut să îmbine livrescul, cultura, rafinamentul expresiei și, dacă vreți, sentimentul ca un cristal cu revolta, implicarea socială, reflexul politic. Și cred că nu întîmplător, deși a obținut azil politic tocmai în martie 1989, Dinu Flămând nu a mai publicat de la *Stare de asediu* nici o carte de versuri. Umilința de a pleca fruntea, de a încerca să îndupleci, înainte chiar de a te întîlni cu ea, cenzura va fi avut și ea un

cuvînt greu de spus pe lîngă parcimonia structurală a unei grupări mai cerebrale, mai puțin exuberante. De aici poate chiar scepticismul și unda de ironie amară din finalul notei tocmai citate cu care autorul își deschide proaspăta apariție editorială.

Tulburătoare prin răceala și luciditatea cu care investighează conștiința, în versuri gata să despice cu tăișul lor realul, poeziile de altădată ale lui Dinu Flămând impun în primul rînd prin nota subversivă, care este expresia modului în care poetul își definește identitatea, dincolo de nivelul diluat al afectelor. O imaginație strunită de experiența crizei sau lăsată să plutească deasupra mării de citate și cuvinte în care sinele se reflectă însoțește orice act de analiză. Faptul că în multe din poeziile acestea realul se reduce la cuvinte – devine inconsistent și chiar secundar, lăsînd limbajului poziția primă în ordine ontologică – nu se datorează simplului experiment textualist. Descoperim aici mai degrabă o ultimă formă de revoltă, un mod de evaziune. Textualismul, dacă e să folosim acest cuvînt, este o mărturie în acest caz a dictaturii, a unui regim opresiv, deși, evident, el nu se poate opri doar la conotațiile politice presupuse și, de fapt, neîndoielnice. Luciditatea exacerbată cu care sînt folosite cuvintele este mărturia unei devitalizări măcar implicit acuzatoare. Și poate că acest motiv poetic, al textului și al facerii, constituia un mijloc subversiv de cea mai pură imaterialitate, cu atît mai eficient cu cît nu atrăgea în nici un fel atenția cenzurii. Probabil că nu întîmplător ciclul *Viață de probă*, conținînd texte scrise în țară și nepublicate, dar și la Paris, în exil, nu mai cuprinde astfel de trimiteri la singura viață care a mai rămas de contemplat, pe corpul căreia se mai poate face – naturalist – disecție, aceea a cuvintelor și a poeziei surprinse în timpul facerii. Memorabil este, în acest sens, „Poet bătrîn": *„Rosteam înainte: 'oase de sepie'... iar pe covor/ se rostogoleau oasele Mării Ligure./ îmi amintesc cum îi dăruisem unui copil o ghindă/ pronunțînd foarte rar: ghin... dă.../ De la o vreme soseau multe cereri/ (nestăpîniți sînt cei lacomi),/ dar orice creație deșănțată devine obositoare.// Se strîngeau în jurul meu lingușind prietenia,/ destul să-mi aprind o țigară, ei așteptau obiectele/ trăgînd cu ochiul la conturul cuvintelor/ respirate odată cu fumul.../ Iată de ce tac tot mai mult. Îl visez uneori/ pe acel Lamark: exigența necesității creează organele.../ Poezie – ornitorinc/ ce-și clocește mirajele în oul deșertului/ alăptîndu-se cu*

coșmarele încă nenăscute...// Dar și poezia își creează necesitatea,/ în vreme ce necesitatea naște, în numele poeziei,/ gavota proletară și carcera,/ stîlpul infamiei și sărăcia,/ și cununa de laur de pe fruntea rușinii.// Dar și necesitatea naște bastardul necesității subînțelese;/ semn că specia nu s-a fixat". Riscurile cuvîntului demiurgic – pe care atît l-au căutat Eminescu sau Blaga – și posesia forței generatoare de obiecte au drept consecință, paradoxal, tocmai tăcerea, din cauza unei pervertiri continue a necesității poetice, semn al unei imaturități biologice. Într-un fel de preistorie a ființei trăind, poetului nu-i mai rămîne decît șansa contemplării cu amărăciune a realității cuvintelor, un fel de întoarcere spre sine care ne amintește de barbianul Nastratin Hogea, trup sfînt și hrană sieși, erou grotesc nesecondat însă aici de sublim, ci de spaimă.

În diferite forme, obsesia cuvintelor devenite expresia unui proces deconspirativ pune în pagină singurul mod de trăire subiectivă. Poetul acesta al rigorii morale descoperă pretutîndeni cuvinte, un univers meschin, poate înspăimîntător, oricum artificial. „*Și ce de pleavă spectrală/ la decorticatul cuvintelor! // Moartea s-a ghiftuit cu nuanțe de cînd/ fumează/ gură-la-gură/ respirația mea...// Iar dacă îmi lipesc fruntea/ pe cicatricea apendicelui scos/ al femeii iubite, zeul Vishnu/ dinlăuntrul ei îmi zîmbește/ cu un surîs de citate moarte...*" citim într-un loc. Sau: *Frăgezime promisă.../ acum desfac pielița de pe cuvinte, cu unghiile;/ prune timpurii,/ serbede fructe văratice...*". Sau: „*Ziua duhnește în bălării... dis-de-dimineață/ tu te întorci cu borcanele de iaurt;/ îndată ce vorbești, naști un cosmos meschin:/ ratele de plătit, gazele, pîinea palidă tot mai improbabilă.../ Aduci acasă din troleibuz/ toate privirile de contabil ce te-au dorit/ acum, în anul bisect, în acest apendice al timpului.// Am citit că sumerienii făceau la fel:/ năsteau toate lucrurile pronunțîndu-le./ Atunci, ce este golul din noi fără nume?/ Și cum să numesc sufocarea de zi cu zi, ghimpele/ aerului, apa tulbure pe care o refuză pînă și aspirina.../ Spune tu, isteață, cum se pronunță 'mîine'/ cînd nu știm cum să-l ademenim pe sub ușă/ cu magnetul?*" („Mit sumerian"). Sentimentul derizoriului, căderea din metafizic, limba devenită un monstru „sintactic", toate acestea diluează ființa accentuînd golul existențial și degringolada în primul rînd lingvistică: „*Eu te strig galben, tu mă miroși lichid,/ iar din rușinea de a scrie-n aceste vremuri/ se naște un protozoar/ și începe să lumineze cu gălăgie...*"

(„Acord gramatical"). Poetul, un deznădăjduit care geometrizează cenuşiul zilei şi cotidianul inert, se refugiază într-o contemplaţie înaltă, amintind de mutaţiile alchimice, vorbind de *„fusiunea grăuntelui de tristeţe/ cu bucuria care o exprimă.../ şi, dintr-o dată, o flăcăruie!"*. Această decantare nu suplineşte viaţa, sentimentul eşecului rămîne copleşitor, iar întrebarea *„Dar noi cînd vom trăi?"* strînge în jurul ei, ca un magnet, spaimele cotidiene, frîngerea fiinţei, depersonalizarea. Nu ştiu să existe atacuri mai violente şi în acelaşi timp mai puternice ca forţă estetică decît aceste poezii. Aş cita „Capul meu în cutia violei", în care *„Limba mea* – ni se spune – *se teme de cuvintele mele,/ mă visez undeva în mări de corali/ devenit peşte-clown/ ascuns printre actiniile otrăvite..."*. La capătul unui tărîm alienant, infern perfect recognoscibil, identificabil cu sordidul, cu promiscuul şi cu teroarea, nu se află decît „moartea cubică". Patriotismul lui Dinu Flămînd, ca al lui Cioran altădată, se manifestă prin această revoltă în faţa unei naţii care trăieşte în fleacuri, după scenarii absurde. Luciditatea lui Dinu Flămînd nu-i permite nici să idealizeze, nici să ignore. Soluţia pe care o propune la un moment dat este din sfera vitaliştilor. *„Apasă-ţi pe ochi lama rece a cuţitului"*, spune el într-un loc în care, asemuindu-se cu un arbore de cauciuc din care curge „elastică, disperarea" (ne amintim astfel de „poporul vegetal" al Anei Blandiana), poetul substituie reflecţia asupra sinelui cu meditaţia asupra limbajului care o exprimă şi care nu poate ieşi din artificial. E un întreg labirint în confuzia continuă între obiecte şi lucruri, şi consecinţa existenţei lui este epuizarea existenţială a fiinţei. Fără îndoială, toate acestea duc la complexul exilului. În propria ţară, poetul trăieşte într-un timp căzut şi, de aceea, poemele scrise la Paris nu diferă structural de cele din ţară. Poate doar mai puţin acerbă este intenţia demascatoare, poate limbajul ca fapt perturbator iese din scenă. Ai spune aproape că exilul s-a sfîrşit o dată cu plecarea din propria ţară. Ovidiu la Tomis – este acesta chiar titlul unei poezii – îşi vinde versurile în birturi şi foloseşte „toate trucurile poeticeşti" văicărindu-se inutil. Prin tot ceea ce face, Dinu Flămînd încearcă să se sustragă acestui declin, forţa poeziei sale venind tocmai din demnitatea cu care rezistă şi trucurilor, şi aparenţelor, şi violenţei. În această încercare de a se opune diabolicului, în forţa de a rezista derizoriului descoperim miezul poeziei lui Dinu Flămând. El vede golul, simte neantul, priveşte demonii în faţă, trăind spaima de a şti totul: *„În timp ce-mi schimb*

cămașa murdară,/ în timp ce-mi mestec necazul acrit,/ în timp ce mormăi de se sperie/ păianjenul de pe galerie,/ în timp ce scotocesc printre boarfe/ îmi zăresc/ jumătate din față în oglinda/ de pe ușa dulapului,/ iar în spatele meu demoni mărunți/ șobolanii subiți ai singurătății/ chicotesc și scot limba la mine/ convinși că nimeni nu-i vede" („Cămașa murdară"). În realitate, însă, a vedea răul nu înseamnă și a avea tăria de a-l denunța direct. Limba e, cum ni se spune într-un loc, umflată de atîtea cuvinte înghițite. Spaima e viscerală. Rușinea că orice act de curaj se petrece doar pe hîrtie umilește. Și peste toate acestea, durerea metafizică provocată de nemișcare. „Totul stă!", exclamă într-un loc, ca într-o revelație, poetul, și totul se reduce la o anatomie a disperării. *Concesiva, consecutiva, incidenta* sînt ultimele soluții, restul după tristețe, moarte, lașitate, indecizie, fals, un rest care permite plecăciunea, ocolișul, evitarea, refugiul în forme goale, un rest, în fine, care nu e cu nimic mai bun decît miezul. Acest rest cultivă, în fond, absurdul sau ceea ce poetul numește „science fiction", „scrierea în convulsii". Iată-l pe poet *„cu ochii lipiți de țărînă.../ cu pumnii sub diafragmă.../ cu urechile în scobitura genunchilor.../ cu gura la țîța universului.../ scîncind în lichidul amniotic al viitorului"* („Lene").

În „Viață de probă", ciclul prim, de inedite, al volumului, chiar atunci cînd poeziile sînt scrise departe de România, în afara patriei de exil, sentimentul disperării nu se atenuează, pentru că nimic nu poate diminua amintirea umilinței și lașității. Sub un bacovian titlu, „Corbi pe cîmp", Dinu Flămînd invocă matricea durerii de care nu se poate rupe: *„Fără sfială te privesc drept în față/ ca pe un sac de larve... Morală primitivă a iernii/ în alb și negru, cînd, deodată/ gîndul îți dă brînci într-o altă vîrstă/ pentru care ai mai fi cerut, poate, o amînare.../ Pe patru labe te vezi căzut la picioarele/ umilinței tale.../ [...]// Nimic nu poate fi dezghețat din deceniile/ în care pînă și corbii ne detestau"*.

În sobrietatea lor, poemele lui Dinu Flămând, despre moarte sau dragoste, nu părăsesc niciînd teritoriul unei nostalgii trecute prin filtrul cerebralității. Un detaliu concret, frînturi dintr-un peisaj, norii îndepărtîndu-se sau o senzație oarecare, amintirea unei replici, toate acestea generează meditații amare, deseori trecute prin retortele imperfectului invocînd spațiul originar, despre același proces al pierderii. La Paris – căci asemenea unor tablouri, poemele lui Dinu Flămând se numesc „Țigani

români în metrou la Paris" sau „Pe vremea fericirii obligatorii" – sentimentul exilului nu s-a îmblînzit. Speranța descoperirii în străinătate a patriei a eșuat, declinul e mai accentuat: *„Paris/ schimonosit de singurătate,/ început al cloșardizării universului,/ hotel terminus, ultima mea matrice..."*. De data aceasta, orice iluzie este vană, peste toate plutind „ironia morții". Dinspre social și politic, criza capătă conotații filozofice: *„Acum trăiesc prea repede.../ Regăsesc în această primăvară mirosul acru/ al șanțurilor unde vagabondau, pe vremuri,/ cîinii din marginea Brașovului. Clorofilă și spermă...// Simt în această forfotă/ ironia morții, polenul ei strălucind/ în caliciul zilelor, să atragă/ insectele care sîntem,/ spre propria ei fecundare...// Cu toate simțurile încordate încerc să văd/ unde duce marea mistificare..."*. Iar atunci cînd această conștiință se îmblînzește, o memorie prea puternică readuce în prezent ceea ce poetul numește „viața de probă", timpul netrăit, vremea sechestrului.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITARĂ

DAN LAURENȚIU. NOSTALGIA SPAȚIILOR PARADISIACE

Pentru puțini poeți timpul istoric are o valoare atît de nesemnificativă ca pentru Dan Laurențiu. Rupt de orice context politic şi social, indiferent la vremuri, el păstrează, în acelaşi timp, de-a lungul întregii sale creații, o rară unitate de ton, de viziune, de limbaj. Discipol declarat al lui Eminescu şi al lui Ion Barbu, poetul *Poziției aştrilor* a refuzat, şi nu cu ostentație, ci cu o discreție venită din încrederea absolută în propriul mesaj ales, atît inovațiile lirismului în direcția „demitizării" instrumentelor lui, cît şi opțiunile mai noi către biografie, cotidian etc. Dacă ar fi să căutăm o imagine emblematică pentru opțiunile lui Dan Laurențiu, atunci ar trebui să invocăm măcar o strofă, ultima dintr-un poem intitulat *Adîncul mării: „un cîntec înalt de fecioare/ leagănă tronul de aur/ acolo trebuie să te odihneşti/ meditînd la perfecțiune"*. O glorificare continuă a perfecțiunii pierdute şi recuperate poetic este întreaga poezie a lui Dan Laurențiu, imaginarul lui cuprinzînd cîteva elemente care, dincolo de pericolul convenționalizării, al lunecării în artificiu asumat, trimit la o anumită secvență a liricii eminesciene. Trompeta de aur, cortina de aur, pulberea de aur sau... groapa de aur îşi asociază invariabil cripta suavă a melancoliei, solemnitatea morții şi a iubirii, într-o incantație care trimite către muzica sferelor sau a sirenelor. Deşi considerată la un moment dat poezie a gnoseologicului (poetul ar da tîrcoale „copacului vast al cunoaşterii"), lirica

aceasta porneşte de la opţiunile lui Dan Laurenţiu pentru o sondare vizionară care elogiază întunericul şi moartea, refuzînd prezentul: „*totul e să vezi cu ochii tăi morţi/ pentru această lume*".

Dar, în acest context, trebuie făcute cîteva precizări. Dacă vorbim de un biografism pe care Dan Laurenţiu nu l-a agreat, atunci avem în vedere coborîrea poetului în accidental. Într-adevăr, nimic mai departe de Dan Laurenţiu decît fixarea identităţii sale în împrejurări tribale. Asta nu înseamnă însă că poetul vorbeşte ca o instanţă impersonală, refuzîndu-şi raportarea la sine. Şi, deşi s-a amintit de caracterul oracular al poeziei sale, nu cred că trebuie să vedem aici eliminarea absolută a propriei „biografii". Ba dimpotrivă: Dan Laurenţiu se mărturiseşte, şi o dată cu trecerea timpului tot mai frecvent, cu o anume fervoare. Barba tot mai albă sau, parafrazîndu-l, bucuria de a sta lîngă Dumnezeu, coborîrea în alcool ca într-un infern sau susţinerea unui lirism însetat de idee sînt în egală măsură nişte atribute ale biografiei unui poet care nu are altă identitate decît aceea din interiorul lumii sale din cuvinte: „*Trebuie să spun că nu mai/ sînt tînăr sînt un bărbat// în pragul bătrîneţii şi-mi mormăi/ în barba mea albă/ experienţa? A iat-o că-mi arată cu degetul/ ei profan drumul spre Cîmpiile elizee*". Biografia pe care şi-o recunoaşte cu insistenţă Dan Laurenţiu este biografia unui mistic. Corpul însuşi devine, în acest context, prilej de asumare a transcendenţei, o cale de a vorbi în numele ideii. Biografia sa este una raportată permanent la faptele esenţiale.

În ce priveşte apartenenţa lui Dan Laurenţiu la categoria poeţilor monocorzi, indiscutabil că dincolo de această înălţare în biografia originară, este de discutat timbrul vocii sale poetice. De la volumul de debut pînă la ultima apariţie editorială, Dan Laurenţiu este un melancolic, a cărui somptuozitate se desparte greu de modul propriu de existenţă. Cu gesturi rituale şi impersonale, el caută să exprime o criză asumată cu voluptate. Iar repetiţia nu este în acest caz decît un mijloc de aprofundare a ritmurilor universale al căror corespondent este descoperit în propria carne. În căutarea extazului, Dan Laurenţiu îşi trăieşte din plin existenţa limitată, făcînd din ea o şansă a fiinţei *de a se consacra* în sensul cel mai propriu al cuvîntului.

Oricum, unitatea de ton şi de viziune nu exclude cu totul existenţa unei raportări diferite în timp la instanţa divinităţii, punct de reper pentru

sensibilitatea metafizică a lui Dan Laurențiu. Am putea lua în discuție ultima opțiune a autorului, aceea din volumul *Poziția astrilor* (ed. Minerva, 1996), volum care propune nu numai o selecție, ci și o... interpretare, din acest punct de vedere.

Grupîndu-și toate volumele dintre 1967 și 1980 într-un singur ciclu, este limpede că ele sînt puse sub același semn, care este de data aceasta al paradisului descoperit. Sensibilitatea aurorală și cosmică exultă la fiecare poem cu o continuă energie a armoniei. Totul ține, în fond, de un mod platonic și pitagoreic de a citi în cartea lumii și de a converti prezentul, cu toate notele particularizante, în etern, de a transmuta istoria în ființă. Citim, astfel, aproape la întîmplare, poemul intitulat *Bestie*: „*Greierii strălucesc și rîd în celule/ vin micile vînturi/ de noapte/ peste acea muză dintîi// primăvara dă robului său/ crucea albă a cerului/ pe care-și va sărbători/ nunta în lacrimi// apoi din fotolii/ cînta-va trompeta de aur/ înfrîngerea/ bestiei cu botul înfipt în orizont*".

Sărbătorescul are drept geneză victoria transcendenței asupra concretului, originarul copleșind orice contur, dilema dedublării rezolvîndu-se într-un imaginar structurat oximoronic. Rareori conștiința acestei apartenențe la idee provoacă strigăte iluminate de orgoliu. „Eu vin cu dreptul la un cînt universal", ni se spune la un moment dat. Dar poemul, intitulat, totuși, *Rugă dè mai*, cultivă discreta contemplare a propriei condiții de inițiat a poetului care, „în haine de purpură", își sioplește „peștera crepusculară", știind că iubirea este moarte și că moartea este forma definitivă a solarității: „*oh și-n suspin de regrete/ își va întinde Venus pierdutele brațe/și noaptea lor ne va trage mereu/spre sorții din adîncuri fierbinte tresărind*". Așadar, coborîrea în noapte are drept consecință ascultarea luminii perdute. Intrarea în somn înseamnă pătrunderea în oceanul-timp, asumarea păcii universale. Setea de repaos cultivă cu insistență o viziune mitică asupra morții, văzută în contexte cosmice, dincolo de orice personalizare.

La începuturile ei, lirica lui Dan Laurențiu afirmă cu insistență existența unui topos al împlinirii, recuperat de cele mai multe ori prin moarte, vis, dragoste, și rareori atmosfera aceasta edenică își dezvăluie suportul existențial. În fapt, poetul se află în căutarea timpului propriu, asemănîndu-se, astfel, eroului eminescian „nenăscut în timpul său": „*Unde*

este ziua aceea/ fericită de zei, cînd marea/ se luminase ca un templu/ unde este ziua aceea", citim într-un loc, iar altă dată: „ *o cum pot să-mi aduc aminte/ era noapte sau era zi/ eu eram însetat de repaos/ ea mă primea în adîncul mării// dar astăzi mă-ntorc şi rîsul meu negru/ insultă apa blondă a somnului/ eu te-am iubit o cîtă bucurie/ am putut pierde am putut pierde*". În fine, înger căzut, amintindu-şi edenul, Dan Laurenţiu trăieşte cu nostalgia spaţiilor paradisiace, cu conştiinţa căderii. Limba însăşi este prilejul unei astfel de constatări, el vorbind în acest sens despre „labirintul feroce al unei limbi umane" şi despre „haosul de vorbe al promenadei". Evident, nimic nu mai aminteşte de muzica zeilor, de armonia „sferelor de aur". Cuvîntul apare astfel ca element degradat, mărturie a căderii (*„să ne aducem aminte/ de floarea care am fost înaintea cuvîntului"*) şi doar tăcerea ar mai putea echivala unei recuperări, căci ea este „măsura tuturor lucrurilor". Cu toate acestea, numai cuvîntul mai poate evoca, fie şi în cheie degradată, pacea universală, fiinţele fiind substituite de această ipostază a ideii: *„aşadar numai despre cuvînt/ ne-a mai rămas să vorbim/ el şi-a smuls cămaşa fericită/ şi s-a aruncat ca un cerşetor la picioarele mele*". Ele, cuvintele, mai pot fi mărturia acelui timp pierdut: *„cuvintele pe care le rostesc/ sînt lacrimile/ celui care am fost/ şi-a murit*".

În grupajul următor, *Psyche*, cuvîntul devine o prezenţă tot mai semnificativă, componenta sa existenţială depăşind nivelul cultural, livresc al înţelegerii. Treptat, intrăm într-un spaţiu al identităţii iubire, scris, moarte, experienţa scripturală fiind dovada unei asumări absolute a metamorfozelor hermetice: *„Sfînta Treime*", cum ştim dintr-un poem celebru, este *ars amandi, ars scribendi, ars moriendi*. Or, ideea de artă presupune trecerea pe un tărîm al rafinamentului ideatic, asumarea unei purificări care are drept consecinţă ultimă o anumită decadenţă solemnă. Dan Laurenţiu ajunge la această dimensiune a experienţei morţii sau a experineţei iubirii prin ceea ce Marin Mincu numeşte practică semnificantă. Secretul hermeneutic ultim este al scrisului: *„Nu mai pot să scriu nici un cuvînt/ care să nu fie propriul meu mormînt/ stelele cele mai albe din cer/ îl încălzesc cu razele absolutului ger/ cuvîntul a ajuns la vîrsta de fier*". Experienţa originară a scrisului obligă la invocarea pîntecului din care s-a născut Cuvîntul şi a solemnităţii aurorale. Un imn închinat iubirii, este vorba de *Ave Eva!*, reafirmă această apropiere dintre

şansa mîntuirii şi corporalitatea oricărui mister, care este reversul luminos al necesarelor forţe demonice, groteşti, satirice: *„În pîntecul femeii cum doarme dus Cuvîntul!/ el a căzut acolo de unde? drept din cer?/ dar nimeni nu răspunde, afară bate vîntul/ şi-un diavol şchiop alături de calul lui de fier// şontî-şontîc aleargă spre alba odaliscă/ surîzătoare, goală, lungită într-un cot;/ vai! cît de inocentă-i! Nu ştie ea ce riscă!/(...)/ de-atunci poeţi cu lira şi îngeri cred că de va/ mai reveni silaba divină printre noi,/ la pîntecul tău iarăşi va trage! Ave eva!/ osana! Slavă ţie! Doar tu din bieţi strigoi,// din şerpi şi duhuri rele, din monştri, lighioane/ orbecăind prin smîrcuri, căzuţi din paradis,/ ne vindeci aste trupuri ingrate şi sărmane/ şi zei atotputernici ne faci din nou./ FINIS.“*. Dan Laurenţiu descoperă bucuria oricărei geneze în misterul iubirii. Vălul ei negru identic apei de aur, centura ei zburînd printre stele, iată motivele poetice care proiectează eul speriat într-o lumină primordială. În fond, poemele acestui grupaj sînt în majoritatea imnuri închinate iubirii, morţii şi artei, chiar dacă limbajul e perceput uneori ca un labirint. Contemplat sau ajuns obiect al „practicii semnificante“, chiar neantul a devenit semnul benefic al trăirii, iar haosul, un instrument al fertilităţii: *„un haos a ajuns trupul meu/ şi pulberea lui se împrăştie în cele patru vînturi“*. Experienţa scrisului, aşa cum şi-a asumat-o Dan Laurenţiu, nu s-a oprit la jumătatea drumului *„ars amandi – ars scribendi – ars moriendi// şi această sfîntă treime vai/ ţi-a slujit să ajungi să înfigi aici la capătul lumii/ steagul roşu şi negru al artei/ al unui modus vivendi amin“*. Iată de ce Dan Laurenţiu glorifică solemn noaptea trupului, moartea, negrul pîntecului, visceralitatea. El adoră lumina, armonia, visul. El ştie unde să caute mesajul divin de care lumea e gravidă, pentru că el este, aşa cum mărturiseşte într-un loc, un *animal metafizic*.

În privinţa ultimului ciclu, numit *Muntele măslinilor*, este nevoie de o discuţie specială. În 1994 Dan Laurenţiu publica la editura Eminescu placheta *Mountolive*, din care nu mai păstrează în „ediţia definitivă“ nimic la nivel formal. Marin Mincu crede că abia poemele din 1994 confirmă vocaţia de mare poet a lui Dan Laurenţiu, şi de aceea reproduce în întregime placheta în de curînd apăruta sa antologie. Ce-l va fi făcut pe Dan Laurenţiu să renunţe la acele poeme, substituindu-le cu altele, e greu de spus. Cert este că descoperim acolo, în tonuri de psalm, durerea,

suferința, reproșurile și smerenia unui îndrăgostit și ale unui credincios. Iată ultimul poem, unul al înstrăinării, pentru că lumina de altă dată s-a topit în această îndrăzneală a îndoielii: „*Despre povara sufletului/ ce să zic/ tot mai gîrbovit îmi tîrăsc/ pe stradă umbra nesigură// cu trecerea anilor/ dau de mîncare/ firimituri de pîine/ vrăbiilor care-mi bat/ cu ciocul în fereastra înghețată/ dimineața mă uit/ de la balcon/ și nu-mi vine să cred/ că încă mai trăiesc*". Față de poemele de odinioară, acum o simplitate a limbajului e aceea care luminează, punînd în prim plan nu o concepție, nu un mod de raportare la cosmic, ci un fel de a trăi. Abia acum, într-adevăr, retorica e înlocuită cu existența. Obsesia scrisului se pliază pe atitudini care-l evocă pe Rilke sau pe un nihilism convingător, asemănător unui strigăt disperat. Aș spune că abia aici Dan Laurențiu a atins cotele cele mai înalte ale lirismului său. Citez, cu mare satisfacție, trei poeme în care orgoliul, conștiința păcatului și corespondența scris – iubire – Dumnezeu ating sublimul: „*Vreau să scriu/ în încercarea de a construi un drum/ bătut cu diamante spre tine/ vreau să scriu cu nepăsarea// de a ajunge la finalitatea/ care nu este scopul nimănui/ vreau să scriu ăn sensul zădărniciei/ de a te face frumoasă// vreau să scriu/ în speranța că/ poemele mele se vor naște ca îngerii// dintre coapsele tale// vreau să cred// că despre vocea ta/ toate aceste litere bolnave/ îți vor aduce aminte// că eu am plecat/ și nu mai vreau să scriu despre nimeni*"; „*Scriu pentru aceea pe care/ n-am văzut-o niciodată/ nu știu cine are curajul/ să aștearnă aceste vorbe pe hîrtie// acea femeie pe care eu n-am văzut-o niciodată/ are o voce albastră/ ca a lui Dumnezeu/ care a făcut lumea// din amintirea unui coșmar/ cînd s-a trezit într-o bună dimineață/ și s-a îngrozit cît este de singur/ în acest dormitor cu geamurile înghețate// unde eu stau acum și-mi fac rugăciunea/ ocrotit de amintirea unei voci albastre/ fii fericit Doamne că nu te-am lăsat singur*"; „*Cînd intram eu pe pragul/ acestei case/ se cutremurau zidurile// vecini ieșiți pe scări/ se întrebau/ a căzut luna din cer/ a venit Mîntuitorul// cînd intram eu/ pe pragul acestei case/ se cutremurau sînii tăi albaștri și băteau/ clopotele în ceruri*". Nu voi cita, în schimb, din grupajul „echivalent", chiar și numai pentru faptul că acesta este mult mai accesibil. Dar, dincolo de pregnanța retorică și oarecum didactică, mai solemnă și mai elaborată, secvența aceasta se construiește pe aceeași convingere că recuperarea paradisului este definitiv pierdută.

„Poziția aștrilor" nu mai e favorabilă luminii nocturne și spaima înlocuiește extazul de altădată. Pierdut, înstrăinat, poetul nu mai înțelege voința lui Dumnezeu, rătăcește în hybris, tentează demonicul. Și totuși, aici, în *Muntele măslinilor*, memoria mai păstrează amintirea paradisului recuperat odinioară. *„Ce fericit sînt că mă scald/ în sexul tău de mătase/ acolo e întunericul/ mai dulce decît lumina soarelui"*, citim într-un loc, și atitudinea nu e izolată. Așa încît putem vorbi de două finaluri între care a avut de optat Dan Laurențiu: unul mai apăsat de umbre tragice și mai autentic, altul mai luminos, în consonanță cu trecutul. Acesta din urmă ar elimina, în principiu, posibilitatea vreunei modificări structurale în timp, și poetul a optat pentru el. Deși mai construit, portretul acesta e, parcă, și mai puțin uman.

BCU „LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

MIHAI URSACHI SAU MODUL ALCHIMIC

Asemenea lui Ion Creangă la care se raportează uneori, Mihai Ursachi, cel care s-ar putea numi cu suficientă îndreptățire „magistrul din Țicău", pare determinat în mod structural de limba în care își gîndește textele. Experiența sa americană nu s-a transformat într-o tentație și nu l-a făcut pe Ursachi să scrie în engleză, ceea ce presupune că, neurmărit de vanități, poetul n-a încercat în *lumea nouă* cucerirea vreunei poziții, accederea în știu eu ce ierarhii greu de răsturnat. Iar asta nu înseamnă deloc vreo îndoială a poetului asupra propriei valori, ci, dimpotrivă, o siguranță de sine care n-a resimțit acuta nevoie, sinucigașă, în fond, a vreunei reconfirmări.

Nu-l văd pe Mihai Ursachi nici scriind în vreo altă limbă decît româna, și nici nu-l văd scriind românește în America, atîta vreme cît cititorul rămîne o simplă virtualitate. Nevoia comunicării se găsește, cred, în miezul creației poetice a lui Mihai Ursachi, care refuză gratuitatea chiar atunci cînd apelează la mijloacele poetice ale ludicului. Asta se întîmplă nu atît pentru că cititorul s-ar afla într-o poziție privilegiată, deși el este uneori implicat și obligat să existe, cît pentru că eul se cere cu ardoare comunicat. Iată un „Autointerviu" din ineditele, poate cincizeci la număr, din ultima antologie intitulată *Nebunie și lumină* (ed. Nemira, 1998): *„Vezi'ți de treabă Ursachi/ și renunță odată la obișnuința vicleană a poeziei./ Tu care în adolescență/ ai vrut să te faci oier, apoi/ funcționar la «Piscicola», tu care ți-ai amăgit/ insomniile cu sanskrita, cu Schlegel, cu Bopp, pentru ce/*

persecuți tipografii, zețarii, amicii, oamenii cei/ cumsecade (criticii literari nu contează – sînt mult prea/ șireți ca să citească vreodată ceva). Iată din nou/ ai mai scris un poem, te-ai mai tras încă o dată pe/ sfoară, mai bine/ te-ai face copac, boiler electric sau varză./ Termină naibii". Solemnității care atinge uneori pragul tonalității oraculare, expresie a unei inițieri, îi ia locul colocvialitatea aflată la limita dintre orgoliul superb și autoironia poznașă. Autopersiflîndu-se, asemenea înaintașului invocat anterior, poetul pune sub semnul întrebării în primul rînd autenticitatea celorlalți, „persecutați" în maniera ironiei romantice, dar își deconspiră și furia față de identitatea sa alterată, o inconsistență conștientă de sine, dar incapabilă să se recunoască în fapt. Un epigon, etimologic vorbind, Ursachi nu mai crede în inocență și nici în rostul cuvintelor. El rediscută, de aceea, înainte de toate, condiția artistului – și o face în termeni care demască prejudecăți mai vechi și mai noi privind lirismul. El scrie lăsînd impresia că vorbește, refuzînd de data aceasta, tot numai aparent, orice corset retoric, comunicînd în modul cel mai simplu și natural, construindu-se în același timp în forță. Simplitatea discursului dă vigoare, în fapt, concepției lui Mihai Ursachi, ascunsă în aceeași măsură în care este dezvăluită. Este aceasta, dacă nu mă înșel, chiar tehnica discursului esotericilor, invocată și de Vasile Lovinescu atunci cînd vorbește despre humuleștean. Cu siguranță că și Mihai Ursachi vede în Creangă un inițiat, în care se recunoaște, alungîndu-și orgoliul comun și știind că noblețea extremă, cum mărturisește într-un text, se conține în umilință: *„Acesta e autorul; el duce pe umăr un crin ca pe-o pușcă./ Astfel înarmat, tot ce există îl mușcă./ Adeseori spune:/ «O, slăbiciune,/ numele tău este artă.»/ Fiind deci atît de ridicul și slab, întreprinderea lui e deșartă,/ întocmai ca a zidarului, fratele său,/ care a vrut să clădească o piramidă'n Țicău"* („Confesiunea autorului: slăbiciunea sa în fața lumii, a trecerii vremii și a Poemului de purpură"). Într-un text ca acesta, dar mai ales în cel citat anterior, există o știință a discursului făcut din umbre, din răstălmăciri, din răsturnări de situații, toate așezate într-o firească mișcare ascendentă.

De altfel, la o privire de ansamblu asupra poeziei lui Mihai Ursachi – ne gîndim la cele șapte volume publicate între 1970 (*„Inel cu enigmă"*) și 1980 (*„Vila Rosenkranz"*) – putem observa cum discursul e din ce în ce mai cerebralizat și încifrat, cuprinzînd tot mai multe elemente

imaginare, simboluri ori titluri (numai asupra lor s-ar putea scrie un veritabil studiu) cu trimitere directă la ştiinţa alchimiei, la hermetism, la ceea ce este ocult. Că Mihai Ursachi, făcînd elogiul enigmei scrise cu majusculă, trimite la condiţia sa de iniţiat pare dincolo de orice îndoială. Eroii cu care se identifică şi în care se recunoaşte sînt „bătrînul Orb", „Cugetătorul", în termeni eminescieni, Magul. De aceea, chiar apar în poezia lui cîteva „cosmogonii", numite îndeobşte parabole sau istorii („Parabola Urechii şi a Numărătorului" ori „Istoria Marelui Ceas şi a Orbului") care situează deasupra existenţei gîndul. Iar poetul, ilustrînd parcă această viziune, ştie să creeze scenarii apodictice, chiar dacă uneori paradoxale, legende, spaţii în care se revelă absolutul. Tot mai evidentă este natura alchimică a poeziei lui Mihai Ursachi începînd cu volumul *„Poemul de purpură şi alte poeme"*. Procesul misterios al transfigurării în aur şi al iluminării obligă imaginarul poetic să se hrănească tot mai mult din imaginea soarelui, a focului, a metalului preţios ori a crinului, tot mai mult se vorbeşte de „soarele mistic" ori de „corpul mistic", tot mai des, mai ales în expresii latineşti, apare neantul, negrul, ideea metamorfozei în sine. Punctul culminant al dezvăluirii originii lirismului lui Mihai Ursachi ni se pare azi a fi un poem intitulat *„Symposion nigrum"*, care invocă „ceremonia sacră", „adevărul cristalicelor sfere" etc. De altfel, poetul se află în căutarea „sintagmei cristaline", a „zonei celeste", şi se consolează cu ideea că acestea nu se găsesc decît ascunse în zonele limfatice ale urîtului. A-l invoca pe Ion Barbu, la care Mihai Ursachi face de cîteva ori aluzii evidente, nu este nici forţat şi nici fortuit. „Sulina sub lumina lunii" ne aminteşte de „Nastratin Hogea la Isarlîk", „algebra celestă" pare să aibă origini barbiene ca şi modul de resuscitare a baladei, ideea din celebra artă poetică „Timbru" se arată ici-colo, ba chiar misterul (în termenii lui Ursachi, Enigma) identităţii nuntă-moarte e de găsit în anumite texte.

Oricum, ca să punem punct aici acestei paranteze, autopersiflarea nu mai vine numai din viclenie, ci şi dintr-o mimată tentaţie nihilistă care ia forma autodispreţului şi care se întemeiază pe conştiinţa căderii. Inutil şi chiar mistificator pare orice gest de fiinţare în afara celor legate de modurile primare şi substanţiale de existenţă. Şi, cu toate acestea, Mihai Ursachi continuă să scrie, transformînd în materie poetică criza. Îi sînt străine disputele literare, nu-şi construieşte o poziţie confortabilă, nici nu

caută succesul ori celebritatea și, rămînînd în afara acestor capcane, își asumă disprețul de sine: *„Prietenii mei se distrează cu pescuitul – / eu mă salvez cu înotul// Prietenii mei se amuză cu vînătoarea – / eu abia îmi trag sufletul prin lăstărișuri // Prietenii mei sînt curați de păcate – / eu nu recunosc decît blasfemia // Chiar și poemul acesta l-am scris/ numai din silă și din dispreț // și din/ răutate"* (*„Miserere"*). E o poză în toate acestea, evident.

Ultimul Ursachi, ca să zic așa, și mă refer la inedite, nu-și refuză scenariile ludice ori plăcerea ironiilor în cadențe în care imperfecțiunile fac parte din logica perfecțiunii. Un text precum „La Piatra Neamț, sau *voilà pourquoi j'aimais Rosine"* ne amintește de ludicii Ion Barbu sau Eminescu. Enigmatice, Rosina Cambos și vila Rosenkranz dau ironiei cu adresă directă un timbru medieval încifrat, amintindu-ni-l pe unul dintre maeștrii lui Mihai Ursachi, adică pe E.A.Poe, și o plăcere a rafinamentului rare: *„Pe cînd veneam la Piatra-Neamț/ n'aveam în pungă nici un sfanț/ și n'aveam nici bilet de tren/ și toți ziceau că's schizofren/ afară de Rosina Cambos// Și cînd eram la Piatra-Neamț/ cu toți băieții eleganți – / poeți nătîngi și aroganți/ ba unii chiar și sicofanți –/ tot sufletu'mi se lumina/ și mă lovea ca o dambla/ cînd apărea Rosina Cambos/ Cînd răsărea cu părul roș/ toți poetașii păguboși/ aveau erecții chiar orgasm/ iar eu pluteam ca într'un basm/ roșcata de Rosina Cambos// Și vai, pîndeam după perdea/ la dînsa cum se machia/ Iar Ulici îmi spunea «Așa,/ ești voyeurist domnia ta,/ degeaba bre, nu vei pupa/ nici o cordică de la ea»/ regina de Rosina Cambos// Și cînd plecam din Piatra-Neamț/ scîrbit de pletora de fanți/ Rosina Cambos dispărea/ doar eu știam unde era:/ în vechea vilă Rosenkranz"*. Mihai Ursachi nu se ferește, de altfel, de referințe exacte. Efectele de real nu au, însă, niciodată intenția de a resuscita biograficul. Mai exact spus, ele sînt acelea care izolează semnificația și o luminează. O poezie se intitulează „Pucă și Dinescu înalță zmeul". Într-un text mai vechi, Angela Marinescu nu știu ce făcea. Virgil (Mazilescu?) este și el invocat într-un loc. Toate acestea aparțin pînă la urmă unei lumi fabuloase în care viețuiesc mistere de prea puțini cunoscute. Cele mai multe poezii sînt meditații travestite în povești, alegorii, scenarii – evident, toate aceste cuvinte ar trebui puse între ghilimele –, poetul apelînd la mijloacele romanticilor și la motivele lor,

mai ales ale celor germani. Atent la articularea ideii, el evocă în ritmuri de baladă cultă spaţii care ascund mesaje încifrate. Haosul, adăpostind energia primară, se identifică în locurile pe care le atingi, ignorant, cu piciorul, iar simplul călător nu este altceva decît Magul eminescian: „– *La începutul lumii n-a fost lumina zilei, nici cuvînt,/ statornica uitare ce dăinuia'n prăpastii/ de-a pururi neumblate. În noapte/ doar germenul luminii, cel negăsind fiinţă/ visa visîndu'şi visul:/ «Şi iarăşi nou şi tînăr voi răsări în zori,/ de cîte ori, de cîte ori» – // Aşa visa în noapte drumeţul rătăcit/ în munţii Dezolării, numiţi şi munţii Rodnei [...]*" („Povestea unui călător").

Altădată, nevoia comunicării directe ia forma epistolei, dar, fie refuzul deliberat al confesiunii, fie atracţia poemului-spectacol transformă discursul într-o lume în sine, plin de surprize, ingenios şi viclean, dar nu lipsit de un sens care vizează tot condiţia poeziei: „*Pot să'ţi spun că sînt sănătos, deşi am reumă,/ podagră, precum şi un mic cancer./ Fac necontenit progrese în domeniul/ atît de labil, de alunecos şi riscant/ al poeziei. Am ajuns atît de aproape/ de perfecţiune, încît nu scriu nimic./ Marile mele poeme, marile, unele/ din ele în cinci părţi, altele'n zece,/ datorită acestei desăvîrşite virtuţui la care-am ajuns,/ sper să nu le scriu niciodată. Numai aşa/ îmi pot menţine forma poetică*" („Altă scrisoare"). Şi mă opresc aici, cu riscul de a fi citat oricum prea mult, deşi nu şi finalul poeziei care este relevant pentru natura poeziei lui Mihai Ursachi. Am vrut doar să atrag atenţia asupra nimicului spre care tinde excursul poetic. „Agent al neantului", cum s-a numit cîndva, poetul are, de fapt, atributul captării esenţialului în expresie. Nu o încărcătură afectivă ordonează discursul, ci una cerebrală şi livrescă. Uneori sofismele lui Mihai Ursachi, construite parcă numai spre a delecta spiritul, sînt o mărturie a negării formelor prin care realul îşi justifică existenţa: „*Cît timp vei avea vreo umbră de speranţă,/ să nu speri nimic; ci doar atunci cînd/ cu adevărat/ vei uita ce'i speranţa, poţi începe/ să speri. Şi de îndată/ pentru tine nu va mai fi vreo speranţă*" („Aşa grăit-a"). Asta nu înseamnă nicicum o atenuare a intensităţii emoţionale, ci o mai riguroasă structurare a ei. Părînd în afara oricărei crize, spaţiul poeziei se identifică cu extazul ca formă de percepere a ordinii divine a lumii. Pe urmele romanticilor, purtînd masca damnaţilor, Mihai Ursachi cultivă poemul spectacol, ironia care demască inconsistenţa lumii şi uneori şi a spiritului, dar mai ales

descoperă în taina existenței, fie ea cît de fragilă, semnul divinității. Auroral ni se pare sensul ultimei poezii, „Nebunie și lumină", care dă și titlul volumului, tot așa cum auroralã și plină ontologic ni se dezvăluie semnificația „Luceafărului" eminescian: *„În nebunie și lumină/ părul se face mai alb decît neaua/ și singura clipă=toată viața//[...]// Dar în lumină ew/ contemplu încă o dată ciudata eflorescență/ a cerului, marea lui floare albastră/ de Myosotis// și'mi spun: ai să poți vre o dată uita/ că ai existat?// În nebunie și lumină"*. De altfel, este aici o constantă a liricii lui Mihai Ursachi și, pentru a contrazice ipostaza mimată a nihilistului, am putea cita dintr-un poem publicat în 1980: *„Știm tot despre tot! Știm tot despre tot!/ Știm totul despre nimic. Știm nimic/ despre totul. Nimic despre nimic./ Despre marea poveste. De trei ori hermetica veste.// Dar ce fel de pînză e-aceea pe care o țeși,/ domnișoara Rosalba?/ Răzlețele ițe n'au să se-adune'n/ a timpului stative fără urzeală./ Din ceață, din ceață, din ceață:/* Spiritele se deșteaptă, e-o bucurie să trăiești..."(„Vila Rosenkranz"). Rîul de Aur este imaginea deplină a acestei exuberanțe mistice în care sinele își pierde identitatea prin iluminare, în care ființa își descoperă sensul. Poate de aceea tăcerea este percepută ca semnul cel mai elocvent al ființei și ca mijlocul cel mai eficient prin care ea se împlinește, prin care *„noroiul iluminat/ își vădește natura stelară"*.

Diferența lui Mihai Ursachi, pe care o cizelează continuu, privește opțiunea pentru o problematică de mult cunoscută, raportabilă, în fond, la vechea știință a alchimiei, tratată însă cu mijloacele mai puțin agreate de predecesori ale prozaicului, ironiei, teatralismului. Unui tip de discurs, oficializat, îi ia locul altul, nu mai puțin devenit convenție și posibil de raportat la o convenție. Dar nu putem deduce de aici că substanța liricii lui Mihai Ursachi trebuie căutată în zonele acestea golite de ființă. Mihai Ursachi chiar este un poet al metaficicului și al ființei. Citãm fragmentar dintr-un poem, unul din cele mai reprezentative ale ineditelor: *„Tu rîzi, și pe bună dreptate, pentru că mi-am jucat/ viața aceasta (mulți socot/ că e «singura, singura viață»)/ pe ceva derizoriu și lamentabil/ și chiar ridicul, pe ceva mai suspect chiar/ decît* zoile chioare-ale vorbăriei*.//[..]// De aceea îți spun, toată baza mea (știi prea bine/ că's mai vanitos decît Lucifer însuși),/ este Nimicul.// O glorie fără cusur și inalterabilă/ îmi construiesc în secret, folosind ca unelte/ disimulația (aplicată îndeosebi mie însumi),/*

*mistificarea şi infamia. Prin ele/ voi ajunge stăpîn absolut al imperiului/ fabulos, fără margini în timp sau în spaţiu,/ nelegat de hazardul nu mai ştiu cărui/ obscur idiom, voi fi autarhul/ Nimicului.// Mai mult nu-ţi mai spun. Confidenţa aceasta – / în ciuda armuriei mele (*Să nu te încrezi*) – / pentru simplul motiv că te detest"* („Confidenţă prozaică"). Demascînd iluzia vanităţii, privindu-se cu o nevoie ciudată de a se flagela, poetul amplifică spectacolul cultivării derizoriului, scoaterea măştilor ca mijloc de sancţionare a raportării la valori care ilustrează golul, absenţa, nimicul. Ceva fundamental din demonismul romanticilor e de găsit aici, în această confruntare a contrariilor şi în această poză a disprețului față de lume sub care se ascunde extazul „Marii Înfăţişări".

BCU IASI - CENTRALA UNIVERSITARA

ION MIRCEA ȘI NARCISISMUL ARMONIEI

Printre echinoxiști, obsesia blagiană a tăcerii a căpătat nu o dată un sens mai precis și, în fond, mai puțin metafizic, legat strict de activitatea editorială. Spun asta pentru că multora dintre ei, deși au învățat tainele versului și pe acelea ale metaforei de la maestru, le-a lipsit vigoarea fixării acestora în existență, prin subsumarea realului. Firește, povestea e de-acum veche, sau mai degrabă poveștile, căci avem în vedere și vocația, să-i zicem livrescă, a acestei generații post-blagiene, și disputa dintre, pe de o parte forța primară ori energia, chiar dramatică, a existenței, iar, pe de altă parte, spiritul rafinat dar steril. De aici, poate, și *doar* cele patru plachete de versuri ale sibianului Ion Mircea publicate în aproape trei decenii (debutul editorial s-a petrecut în 1971), la care se adaugă două antologii, ultima, care a stimulat aceste rînduri, apărută sub titlul *Poezii* la editura Vitruviu în 1996. Este de bănuit însă drept cauză, pe lîngă formula lirică în sine, și o autoexigență elocventă, de remarcat la toți poeții a căror cultură poetică depășește în intensitate forța genuină și, nu-i așa?, oarbă a vieții.

Critica literară, care l-a plasat pe Ion Mircea în prima linie valorică a promoției sale, a văzut în devenirea acestuia, oricum imperceptibilă – și asta pentru că inefabilul pe care poetul îl cultivă deliberat nu se lasă ușor măsurat –, și trecerea lentă, dar aparentă, de la diafan la biografic – în fapt, poetul întreține peste toate tensiunea culturală a simbolurilor –, și pe aceea care marchează o întemeiere a fragilității devenite treptat ax al lumii. Azi,

Ion Mircea nu mai reține decît un poem din volumul de debut, reproducîndu-le, cred, în totalitate pe ultimele două. Ce-i drept, volumul din 1984, *Copacul cu 10 000 de imagini,* este cel mai bun al său, iar cel din 1989, *Piramida împădurită,* a trecut ca şi neobservat în tumultul evenimentelor politice. Poate că în felul acesta, constrîns şi de exigenţe editoriale, poetul renunţă la ideea oricărei deveniri în faţa valorii în sine.

Trebuie, totuşi, precizat că de data aceasta poetul adaugă un ciclu inedit care nu depăşeşte însă cîteva pagini, intitulat „Corabia lui Noe", ciclu care experimentează un fel de limbă universală, pornind, printre altele, şi de la următoarea precizare: *„Aşadar, textul acesta putea să se nască în oricare altă parte a globului unde un Noe, un 'ultim' cetăţean al lumii, poartă pe umeri nemărginita răspundere de a o perpetua, astfel că fiecare gest al lui, fie că îşi mulge vacile sau cultivă căpşuni pe Corabie, este unul exemplar, întrucît este un gest al umanităţii şi un simbol al perenităţii ei".* Deducem de aici, dincolo de semnificaţiile poemului în sine, că poezia lui Ion Mircea, fixată continuu pe sentimentul, niciodată acut, al fragilităţii găseşte liman într-o ordine care nu-i este exterioară, dar pe care o impune lumii. Şi, pe lîngă asta, înţelegem că tema rostirii, a poetului care îşi manifestă sensul, e subsumabilă oricărei teme din zona realului prim. Altfel spus, nu numai că se înscrie în sfera cósmicului, dar poezia, rod al unui echilibru păstrat printre cărţi, are pentru Ion Mircea puterea de a proiecta fiinţa în primordial. Biografismul acestei poezii, dacă există, dar este vorba numai de amintirea unor locuri sau a unor persoanje – Sibiul, Alba Iulia ori Mircea Ivănescu – are un aer livresc şi mizează tocmai pe insolit. Oricum, el proiectează eul într-un spaţiu magic, aureolat de praful fin al amintirii. Dacă este într-adevăr un vizual, cum s-a spus, atunci Ion Mircea vede proiectată peste lucruri umbra sinelui, preocupată de fragilitate, moarte şi iubire, orice fior pierzîndu-şi tonalitatea ultimativă şi transformîndu-se în idee: *„Copil contemplînd o viperă/ şi digerînd imaginea viperei.// Pe urmă imaginea viperei/ digerînd copilul;// şi imaginea viperei/ digerînd imaginea copilului"* („Copil contemplînd o viperă").

Lipsa de patetism şi rigoarea metaforei, versul bine strunit şi distilarea emoţiei fac din poezia lui Ion Mircea, în foarte multe cazuri, locul unor rafinate imagini. Ai impresia că multe din poeziile ample curg

firesc către astfel de esenţe, drumul pînă la ele nefiind decît un demers iniţiatic pentru cititor. Este în astfel de frînturi o certă vocaţie pe care poetul ştie să şi-o cultive în a uni fiinţa cu cosmicul, moartea şi iubirea, cuvîntul cu realitatea care e declin. „*Moartea e scîncetul acestei linişti./ Eu atîrn de cuvîntul tău, cum atîrnă de genele morţilor o clopotniţă de lacrimi*", citim într-un loc, iar altă dată „*Oceanul planetar/ nu e decît o picătură de lapte străveziu/ pe sînul unie negrese care doarme şi visează/ că naşte*". Poeme ca acestea – ultimul citat, „Scrierea concavă", funcţionează ca motto al volumului din 1984 –, oricît ar părea de obiectivante şi rupte de fiinţă se întorc mereu spre instituirea melancoliei ca tărîm în care fiinţa se recunoaşte în scris şi în cosmic. Pînă la urmă, chiar acest refuz al eului biografic în favoarea unuia care apare travestit în semne, simboluri, imagini face din Ion Mircea un narcisist care substituie anvergura patetică a iubirii de sine cu contemplaţia caldă şi meditativă a lumii, fie în vis, fie în imaginar: „*Nu mi-e cu totul clar/ cum inefabilul poate fi transmis cu limbă de moarte/ dar lei şi leoaice şi eu am visat/ dar nu pe ţărmul mării ci moartea imaginîndu-mi-o/ după modelul oceanelor – o junglă tansparentă/ în care transparenţe mai mari le iluminează pe celelalte/ şi le mănîncă*" („Cum inefabilul"). Contemplîndu-şi fiinţa, iubirea şi moartea prin reflectarea lor în oglinzi ale cosmicului, Ion Mircea pare să evite orice criză fixîndu-se definitiv în stări lirice purificatoare precum jubilaţia blîndă, adoraţia, beatitudinea. În felul acesta, mai puţin spectaculos, poetul are acces la zone mai adînci şi mai clare. În fond, el stă sub semnul lui Blaga, care e din cînd în cînd o referinţă declarată, şi al lui René Char, din care, drept motto, Ion Mircea reţine la un moment dat versurile: „*În timp ce privim leul din cuşcă/ noi deja putrezim în memoria leului*". Moartea însăşi se lasă contemplată, ca şi geneza, de altfel, cu o oarecare voluptate. Iată fragmente din poemul care dă chiar titlul volumui „Copacul cu 10 000 de imagini": „*Dormeam pe pămînt învelit în ziare precum aurul/ cu vărsat de vînt al portocalei în hîrtie de ambalaj/ cu singura deosebire că nu eram aromat/ ci fericit. Trupul mi-l purtam/ cum ochelarii de soare pe întuneric. Dincolo/ şi dincoace de lentilele portocalii/ însuşi crîngul înflorit de portocali dormea./ În orice moarte/ bîntuie o boare primăvăratică/ şi cine n-a recunoscut n-a identificat/ orbitoarea zăpadă cu fecale a zeilor/ n-a văzut niciodată cu ochii primitivi ai*

morților". O capodoperă este „Lecția de inițiere", poem citat frecvent de critica literară și pe bună dreptate: *„Preoții dacilor mergeau la Nil/ să învețe meseria imortalizării sufletului./ Eu am fost la Balaton.// Au noțiuni precise despre verticala ființei./ Au și oțet și ouă./ Unul m-a întrebat dacă patronimicul meu e cel real/ dacă nu mi-am tăiat berg-ul./ I-am răspuns că arborelui meu genealogic/ I se administrează lapte de lupoaică/ cu linguriță/ de cînd era un puiet.// Ce-i drept, am gustat icre negre/ colonia lor de furnici mi-a escaladat cerul gurii: Turnul meu Babel/ robit voluptății am pomenit numele lui Dumnezeu/ și am recitat versuri din primul lui volum.//[...]// De-acum sînt un inițiat/ și-atît de blînd/ că aș putea trăi ca regii chtonieni sub pămînt. Acest exod/ inexorabil înspre moarte nici nu mă mai înspăimîntă./ Totul e-n ordine. Veniți/ a înflorit privighetoarea și liliacul cîntă"*.

Dacă ar fi să reducem imaginarul poetic al lui Ion Mircea doar la cîteva versuri și dacă i-am sonda în felul acesta sensibilitatea, ar trebui să rămînem la acest volum din 1984, în care tema spunerii își asociază invariabil orbirea, mutenia, indiferența organică în fața cuvintelor ca și a lumii. Ca în transă, poetul continuă să vorbească lăsîndu-se, în fapt, vorbit. *„Aproape nepăsător sînt la ceea ce spun într-atît mă mir că vorbesc"*, declară poetul într-un loc. Dar altele sînt versurile pe care le credem exponențiale. În același poem din care tocmai am citat, intitulat „Vai nouă, faraoni", poetul afirmă: *„Beat de beatitudine doar astăzi văd/ astăzi cînd moartea e soarele meu"*. Nu există dovadă mai bună a narcisismului care înseamnă la Ion Mircea în primul rînd contemplare a morții într-o plenitudine care nu e nici exuberantă, nici teatral dionisiacă.

Singurele cauze ale alienării privesc reducerea poemului la condiția de text, poetul declarîndu-se „partizan al lui Dostoievski", dispețuindu-i pe textualiști (*„Mă las răsfoit de-aceste ziare/ se spune că Stendhal vedea în propria mamă un text/ cît de nesuferiți sînt Doamne gramaticienii din postumitatea geniilor"*), dar neputînd ieși de sub mecanismele moderne ale facerii textului: *„Acum plouă./ Sînt singur cu singurătatea unei mașini de scris./ Caligrafiat alături de un titlu cu multe vocale mă las privit de el"*.

Toate astea vor să spună și că, dacă obiectele universului au la Ion Mircea o încărcătură semantică precisă, trimițînd la consistența sensului, primordială, această cădere ia chipul unui divorț dintre sens și lume. Experiența textualiștilor nu-i rămîne așadar cu totul străină lui Ion Mircea,

dacă nu cumva poetul ajunge la problematica cuvîntului poetic tot pe cont propriu şi tot datorită lui Blaga.

Oricum, „Piramida împădurită", volumul din 1989 al cărui titlu aminteşte de apetenţa modernilor pentru oximoron, în cazul acesta unul care mizează să descopere echilibrul dintre idee şi pasiune, începe cu un motto care vorbeşte despre preexistenţa cuvîntului în planul existenţei: *„Apropiindu-mă de moarte,/ tot mai adîncă eşti, viaţa mea, ca liniştea-n cuvîntul linişte"*.

Ceea ce trebuie reţinut este că, împotriva acestei „descoperiri" de ultimă oră, poetul trimite acum la un alt mod de a citi „beatitudinea" de sorginte nervaliană din ultimul poem al ciclului anterior, citat ceva mai devreme. Poetul nu mai este, oricum, beat de beatitudine, ci îşi asumă criza beatitudinii. Sau poate ca lucrul acesta să se datoreze faptului că poetul îşi pune din cînd în cînd masca dublului, că expresionismul său n-o rupe definitiv cu mijloacele „tehnice" ale romantismului? Cert este că de data aceasta Ion Mircea, într-un poem intitulat „Dublul" mărturiseşte: *„Probabil că beatitudinea/ nu mi s-a şters cu totul de pe faţa schimonosită./ Întreaga mea înfăţişare vorbeşte despre o coborîre/ şi, într-adevăr,/ îmbătrînind la munte, eu am copilărit în cer./ Privirea mi-o înalţ tot mai rar din ţărîna cea albă./ Puţin adus de spate,/ las impresia vie că am dezhumat/ un glob uriaş, dar invizibil,/ stau în noapte gîrbovit,/ cu braţele ca nişte nori legănîndu-mi-se pe lîngă corp/ şi amintindu-mi, sînt mîntuit şi mut"*.

De ce vorbim totuşi despre narcisismul temperat al lui Ion Mircea?! Este limpede că lunecînd din ce în ce mai mult în materia din jur şi reasumîndu-şi tot mai mult modelul prim (un poem, şi nu unul oarecare, se numeşte pur şi simplu „Elogiu satului românesc"), poetul îmbracă cu tot mai multă transparenţă desenul ideatic şi cu o aură fantastă orice contur. Tensiunea de care se încarcă locurile prin care trece memoria lui Ion Mircea nu este reductibilă la nota lor livrescă şi nici la faptul că Sibiul poartă amprenta vechimii. Toate acestea vin din interior asemenea unui cîntec rareori melodios; *„În mine însumi m-ai înmormîntat,/ o, mamă,/ printre cartofii acestui cer,/ în sacul fiinţei mele m-ai cusut – / şi nimeni nu mă vede, nimeni/ nu mă vede,/ nici eu nu mă văd, nici eu/ pe mine însumi,/ şi soarele meu încă o dată a trecut,/ încă o dată soarele meu,/ încă o dată a trecut*

soarele meu" („În sacul fiinţei"). Altfel, există în poezia lui Ion Mircea o anume solemnitate care face versul nemuzical, dar accentuat logic şi expresiv. În felul acesta, Ion Mircea are, aş spune, curajul de-a se afla permanent în preajma materiei, invocînd-o continuu, şi de-a o „nesocoti" în acelaşi timp, căutîndu-şi pretutindeni forţa, stimulîndu-şi-o, punîndu-şi-o la încercare. Dar toate acestea se petrec nu în altă parte decît în vis căci visul atinge gradul cel mai înalt al trăirii. Un poem se numeşte „Moartea în vis": *„Vorbi-vom odată cu energiile ca Sfîntul Francisc cu păsările?/ [...]/ Doamne, să mori în vis e cea mai pură însămînţare în ceilalţi,/ în ceilalţi care te privesc cu ochii tăi/ şi văd moartea-n vis"*.

Prin excelenţă, Ion Mircea este poetul care îşi contemplă fragilitatea, şi-o expune cu o discretă voluptate, proiectîndu-se în felul acesta în situaţii excepţionale, fie direct confesiv, fie prin intermediul unor simboluri. Dar ipostaza pe care el o reprezintă nu este aceea de om, ci de fiinţă creatoare şi uneori de poet. *„Un fel de clar revărs prin palme, prin păr,/ tiara din coroanele regale mi-este piele,/ peste tot sînt dus şi arătat ca un adevăr,/ oamenii vin cu vase la cuvintele mele"* spune Ion Mircea într-un poem numit „Un fel de clar" care are drept moto cuvintele lui Radu Stanca *„Sînt cel mai frumos din oraşul acesta"*. Iar într-un poem numit „Adoraţie", umilinţa orgolioasă ia forma unui vers care spune *„Decapitat sînt şi scăldat în aceeaşi lumină"*. Ideea suferinţei şi a risipirii fizice în materie pare să fie şansa fiinţei care numai astfel se recunoaşte *în adevăr*: *„Şi limba mi-au tăiat-o-n somn/ iar braţele în vis mi le-au tăiat,/ şi trupul meu de-atunci miroase-a poezie,/ sudoarea mea se-aude ca o melodie/ şi plînsul meu e dublu-articulat"* („Mărturisitorul").

Aşadar, nu e în poezia lui Ion Mircea nici urmă din aerul obosit de care uneori e acuzată lirica echinoxiştilor, livrescă prin excelenţă, care, de fapt, instituie fiinţei o dimensiune existenţială multă vreme ignorată, şi anume dimensiunea culturală. În poezia lui Ion Mircea, atîta cîtă există, această nouă tensiune aparţine în modul cel mai organic vieţii care se fixează în orizonturi cosmice printr-o permanentă sondare contemplativă a crizelor.

ADRIAN POPESCU. EROS ŞI AGAPE

Orice carte publicată de Adrian Popescu îți amintește că ești în fața unui poet important, care, într-o discreție exemplară, își reafirmă, dincolo de orice spectaculozitate, propiul demers liric, vizionar și livresc. Unul dintre echinoxiștii de primă linie, el face din orice experiență biografică – chiar și din acelea proiectate în imaginar – o experiență intelectuală, tot așa cum fiecare experiență intelectuală se legitimează prin decantarea ei în vers. Un odobescian, în fond, Adrian Popescu luminează cu propria-i fragilitate care devine rafinament o existență structural poetică.

Ultima dintre cărțile lui Adrian Popescu, intitulată *Fără vîrstă* (Cartea Românească, 1998), confirmă multe din observațiile criticii literare făcute de-a lungul timpului. N-am recitit acum volumele anterioare pentru a vedea în ce măsură s-ar impune mutații decisive în discurs și în atitudine. În schimb am revăzut cîteva pagini critice semnate cu ani în urmă de Marin Mincu, Eugen Simion sau de un „coechipier", Al. Cistelecan. Și trebuie să recunosc că paginile acestuia din urmă, din *Poezie și livresc*, mi s-au părut exemplare nu numai prin intuiție și spirit disociativ, ci mai ales prin puterea de a vedea dincolo de o poezie sau alta ceva esențial dintr-o ființa poetică. Oricum, multe din observațiile referitoare la unul dintre primele volume ale lui Adrian Popescu, *Cîmpiile magnetice*, publicat în 1976, sînt aplicabile cărții de-acum. Lucrul acesta spune multe, mărturisind indirect autenticitatea unei voci care nu devine manieră, deși pare să se repete la nesfîrșit, într-un fel de monotonie controlată și studiată, în spatele căreia se ascunde fervoarea unui proiect autoconstructiv.

Călătorind pe ţărmurile unei Grecii sălbatice sau într-o Italie solară, prin pădurile Bucovinei ori prin austerităţile Norvegiei, poetul acesta solar, care îmbracă nostalgiile în armonie şi iluminare, deschide porţile unor tărîmuri imaginare, proiectate în vis. Nu am deloc impresia că o vegetaţie de seră ar domina acest tărîm al sensibilităţii lui Adrian Popescu. Altfel spus, nu simt deloc artificiile care ar altera şi diminua forţa primară a discursului poetic, deşi este foarte clar că efectele sînt minuţios calculate, că interogaţiile sînt consecinţa unui fior îndelung controlat.

Poetul acesta al unei smerenii franciscane nu se lamentează nicicînd, nu ştie ce este clamarea suferinţei, nu iese din căldura unui timbru uniform, vag evocator, care are forţa de a-ţi proiecta identitatea dincolo de orice limitare conjuncturală. „Corpul fără vârstă" este consecinţa acestei recunoaşteri a transcendenţei în chiar principiul muzical care ordonează poezia lui Adrian Popescu: *„Înotînd redevin adolescentul ce-am fost/ corpul meu gîrbovit şi greoi descoperă corpul fără vîrstă,/ am dinainte ostrovul împădurit, cînd dimineaţa devreme/ sparg cu braţele oglinda egeică.// [...]// În fine am ajuns la cafeneaua literară a lui Temis/ ascult vocile transmiţînd vibraţiile sinelui:/ cîte fiinţe sînt în tine, copila, femeia, înţeleapta/ nestatornica şi fidela, Poezie cu nume de stol?// Mie care dintre acestea îmi este menit?/ Numele uleios, senzual, sau cel de reci ape montane?/ Împărţindu-te generoasă te pierzi cîştigînd/ altă tinereţe, un strat de aur peste cel vechi?"* (*Elegie egeică*). Există în poezia de acum a lui Adrian Popescu o întreagă strategie a recuperării vîrstei paradisiace şi a copilăriei, o strategie a ieşii din timp. Poetica lui nu poate fi ruptă, aşa cum reiese din versurile tocmai citate, de această abstragere din timp, care permite manifestarea cîtorva ipostaze ale eului aflat în căutarea armoniei. Din poezia lui Blaga s-a păstrat, în fond, acea temperatura afectivă a „verii eterne", a paradisului care se arată pretutindeni atîta vreme cît geografia interioară îl cuprinde.

Firește, pornind de la unul dintre ultimele poeme, am putea identifica şi reperele unor posibile modificări în timp ale fiinţei poetice, şi cauza multora dintre înfioratele interogaţii care instituie vibraţiile discursului poetic. Mărturiseşte poetul: *„În clasa fiului meu pe tablă: «zei uranieni/ şi zei chtonieni», schemă tranşantă./ Aşezat în banca plină de scrijelituri/ mă-ntreb: «eu cărora le-am slujit în tinereţe?»/ celor solari,*

desigur,/ dar acum spre sfîrșit de cei chtonieni mă simt/ mai apropiat./ Voi mai avea timp, Doamne, să mă întorc în/ cortegiul celor solari, înainte de moarte?" (*Chtonieni sau/și solari*). Întrebare pur retorică, aceasta din urmă, întrucît poetul se află la intersecția decisivelor cupluri, mînat permanent de un „dor fără sațiu". Într-un medieval oraș transilvănean, el visează liniștea sudului pe care îl și instituie în planul realității. Trăind, chiar și la nivelul imaginarului, experiența unor trasee care ar putea crea senzația împlinitei existențe, poetul coboară tot timpul într-o memorie veche, absorbit de misterul și căldura altei vieți. În fine, pentru a nu extinde prea mult spațiul acestei discuții, el ezită permanenet „*la diferența, altfel clară, dintre Eros și Agape*".

Multe din poeziile lui Adrian Popescu sînt, la urma urmelor, poezii de dragoste, în care fie e invocată o iubire de demult, cu atmosfera paradisiacă generată de misterul timpului care o învăluie, fie sînt parafrazate versurile celebre pe tema iubirii ale vreunui alt poet. „*Pe drumul chihlimbarului te-aștept,/ pe lîngă fumurinde case și cîmpuri nisipoase,/ pe unde-am fost împreună în altă viață,/ mai sălbatică, mai caldă,/ cristal e acum lumea noastră și fum*", citim la un moment dat, sau: „*Ochii și mîinile tale sînt aceleași ca în urmă/ cu ani cînd pe colorate covoare țesute în casă/ în genunchi mă rugam Cerului să te pot atinge/ sfios ca un adolescent îmbujorat de emoție.// Azi, stau pe un pod cenușiu în orașul săsesc/ unde, aievea sau în vis, am dibuit ușa spre cabana/ minusculă, spre focul iubirii;/ sub pod apa curge murdară și indiferentă*". În fine, iată aceste versuri: „*În patul de fier mă chemi, cel fără de moarte,/ iubirea noastră ajunsă la perfecțiune e însăși/ moartea, care nu ne mai sperie;/ îmbrățișîndu-ne unul pe celălalt, ea e-a treia/ nevăzută, între noi, un abur tandru al/ smîrcului*".

Un îndrăgostit discret, atent la meandrele timpului și pierdut în contemplație, pare Adrian Popescu chiar și atunci cînd îți sună în urechi, într-o formă sau alta, versuri din *Cîntarea Cîntărilor*. În realitate, poeziile acestea sînt încărcate de un fior religios, tragic în esența lui, construit pe o conștiință, dacă-i putem spune așa, sofianică. Adrian Popescu știe foarte bine acest lucru și de aceea persevereză, fără a lăsa deloc impresia că e preocupat în primul rînd de stil, în a căuta transcendența. Nu întîmplător prezentul e, ca să zic așa, „fără vîrstă", iubita e fără corp, totul se

B.C.U. „M. EMINESCU" IAȘI
F. LITERE

proiectează în anotimpul, în general călduros, al altui an. Nu întîmplător „un gust de Paradis" – titlu al unei poezii – se insinuează în orice gest şi în orice detaliu afectiv. Poeziile lui Adran Popescu nu sînt poeme ale morţii, dar multe din imaginile chiar foarte concrete care configurează un anumit topos al armoniei se organizează în mari simboluri care adîncesc sentimentul contopirii cu o divinitate care se arată în lucrurile din preajmă. Niciodată însă nu-l însoţeşte disperarea sau criza, ci o clasică elevaţie, îmblînzitoare de mari temperaturi. Arderile mai pot fi recunoscute în cenuşa timpului, tot aşa cum ardorile cuplului se recunosc în imaginile canonizate ale cuplului primordial.

Un ton blînd, liturgic, de imn lipsit de ostentaţie, venit cumva din natura însăşi a lucrurilor, iată una din consecinţele structurii livreşti a poeziei lui Adrian Popescu: *„Bînd ieftine băuturi în bucătărie cu tinerii/ şi învăţîndu-i o învăţătură ce nu e în cărţi,/ vorbindu-le despre iubire în vremea internatului,/ despre durerea care pe toate le absolvă, dacă iubim.// Ezitînd totuşi la diferenţa, altfel clară, dintre Eros şi Agape.// Chipul tău e bine modelat de degetele lui Dumnezeu,/ pe care pre puţin îl asculţi în rugăciunile-ţi solitare,/ fiică a Neîncrederii de ce nu mă crezi că El ne priveşte/ neîncetat şi pentru fiecare dintre noi se apleacă pe Cruce?"* (*Sfîrşitul verii ploioase*). Iubita de altădată, drumurile aprinse de soare sau întunecoase parcurse cîndva, trecute azi prin filtrul unei memorii care proiectează totul în vis, peisajele domestice, uneori fruste, pătrunse oricum de misterul propriei existenţe, toate acestea proiectează fiinţa într-un timp paradisiac, al tainicelor corespondenţe. Un limbaj al lucrurilor este mărturia sensurilor mai adînci pe care poetul le intuieşte în vraja adormitoare a locurilor.

Dincolo de reperele geografice în care îşi cartografiază fiinţa, în scurte evocări filtrate de intuirea miracolului, dincolo de detaliile percepute cu un ochi atent la reverberaţiile afective, poezia lui Adrian Popescu se organizează în jurul a două teme mari, iubirea şi timpul. Propria-i identitate se construieşte astfel pe un fond elegiac-nostalgic, în care recuperarea unei vîrste paradisiace şi redescoperirea vîrstei eterne se suprapun peste sentimentul de pierdere inerentă a sinelui. Amintirea locurilor prin care altădată descoperea miezul vieţii are pentru Adrian Popescu nu violenţa pasiunii regăsite, nici fervoarea tumultului dezamăgirii. Poezia aceasta nu

mizează deloc pe surprize, pe schimbări bruște de ton, pe înșelarea așteptărilor. Totul are o curgere lentă, tomnatecă, în care freamătă neliniștea singurătății și a amurgului: „*Nu-s tînăr o știu, dar iubirea mi-i tînără încă,/ nebun sînt de dorul de a mai fi împreună, o dată,/ prin sătuce din sudul sărac și socratic,/ prin burguri cățărate pe coame de deal;/ calabrez m-a crezut femeia fidelă Fidenței,/ îmbiindu-ne în măruntu-i negoț să intrăm, să gustăm;/ hirsut, păduros, silvan, transilvan,/ sînt, totuși, parte din tine, măcar prin adopție*" (*Elegie italică*). Un spirit însetat de echilibru, rafinat și poate bucolic, cu certitudine însă apolinic tocmai pentru că și-a îmblînzit dionisianismul, Adrian Popescu își poartă prin lume spiritul pentru a-și cizela trupul, cultivă solaritatea și singurătatea, în fine, trecutul ideal, pentru a alina vîsta tentată de chtonic și prezentul imobil, profan, redus la imanență. Smerenia lui are, cu toate acestea, suficientă forță pentru a da tragism unei rugăciuni precum aceea cu care se închide volumul: „*Tîrziu mi-am pierdut inocența adolescentului,/ cînd eliberat mă credeam de ispitele lumii,/ acum mai seamăn eu sfîntului ce vorbea cu păsările,/ sau sînt doar o pasăre pe care-o hrănește/ din milă Dumnezeu?// Nu eu, ci nebunul rufos, coama rebelă duhmind a slin,/ el împarte firimituri porumbeilor din jurul statuii ecvestre/ din orașul meu transilvan și baroc,/ el e mai aproape de Assisi decît mine,/ care, tînăr, pa Francisc l-am cîntat.// Căzut în păcatul de-a iubi efemerul,/ viața mea e moartea, ca plată a căderii,/ totuși, împreună cu corul celor din Purgatoriu strig:/ «Nu-ți întoarce, Doamne, Fața de la mine!»*" (*Tîrziu mi-am pierdut inocența*).

Adrian Popescu cîntă, de fapt, miracolul ca instrument al deificării, celebrează memoria ca mijloc de asumare a transcendenței, locurile prin care și-a plimbat vîrstele, ca posibilitate de a-și dezvălui și întemeia iubirea. Natura sa livrescă, și demonstrația o face mai mult decît convingător Al. Cistelecan, nu duce nicicînd la o sterilizare a sensibilității. Pînă la urmă, *Fără vîrstă* este cartea unui vizionar care exultă în surdină, fără să-și exhibe nici umorile, nici patetismul, convins fiindcă paradisul poate fi pipăit, călcat cu piciorul, filtrat prin retortele memoriei.

MIRCEA IVĂNESCU ŞI VÎRSTELE POEZIEI

Nu o dată, contextele de istorie literară sînt decisive pentru aşezarea valorică a unui scriitor, şi ne gîndim aproape exclusiv la cele care vizează situarea unui tip de discurs într-o devenire, la acelea care determină chiar identitatea intimă şi nealterabilă a poeziei. Nu e deloc lipsit de importanţă, pentru cititor, dar nici pentru situarea poetului într-o istorie, dacă opera sa este considerată momentul ultim şi decadenţa unui fenomen, expresia unei epuizări a procedeelor devenite manieră şi „stil", ori dacă ea este considerată un „cap de pod", o... „capodoperă", modul de experimentare a unei noi viziuni asupra limbajului poetic. Şi, deşi la modul abstract o astfel de situaţie pare puţin posibilă – cum s-ar putea ca vechimea şi noutatea să se confunde, ca spiritul decadent şi cel germinativ să fie una? –, în realitate nu sînt puţine situaţiile cînd lucrurile se petrec astfel. Este cazul chiar al lui Eminescu, considerat de unii o bună bucată de vreme „ultimul mare romantic european", privit de alţii, lezaţi de formula celorlalţi, apreciată – şi asta credem că e o exagerare – drept minimalizatoare, un precursor al modernilor, al lui Rimbaud, contemporan cu Nietzsche sau cu Heidegger. Dacă la Eminescu, însă, ideea de decadenţă ni se pare astăzi cu totul inexactă, acest fapt se datorează poziţiei sale cu totul diferite în literatura europeană şi în literatura română, în aceasta din urmă fiind un inaugurator şi în acelaşi timp un spirit sintetic. Pe de altă parte, dacă nu uităm spiritul „Epigonilor", atunci putem fi convinşi că Eminescu însuşi acredita ideea

de decadență, de epuizare a capacității vizionare și de luciditate, tocmai aceste particularități fiind acelea care devin argumente pentru susținătorii unui Eminescu modern. Eminescu nu s-a aflat însă nicicînd din acest punct de vedere într-o situație ingrată, și asta din cauza caracterului inaugural al poeziei sale în raport nu cu poezia modernă, ci cu poezia română însăși. Orice axiologie determinată de raportarea creației ca punct inițial sau final al unei – ca să ne respectăm, nu-i așa? – paradigme poetice a fost învinsă de acest lucru.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul lui Mircea Ivănescu, pe care unii – critici ai deceniilor șapte și opt – îl consideră expresia ultimului modernism posibil și, în ordine tipologică, ultimul mare, ca să zic așa, poet modern, pe cînd alții, critici ai generației optzeci, dar poate nu numai, un prim mare poet postmodern, un precursor al optzeciștilor, alături, evident, de „nedreptățitul" Leonid Dimov. La un moment dat, Ion Bogdan Lefter îl consideră pe Mircea Ivănescu „drept unul dintre cei doi sau trei mari poeți români din cea de-a doua jumătate a secolului XX, alături de Leonid Dimov și Mircea Cărtărescu". Pînă la urmă, n-ar fi nimic senzațional în acest lucru, chiar dacă se trece peste poeți consacrați – în fond, menirea criticului este de a vedea prezentul prin prisma viitorului poate chiar nenăscut și de a citi în cenușa poeziei de azi istoria însăși a poeziei –, însă atunci cînd Mircea Cărtărescu stabilește ierarhii și veritabile mitologii literare (a se vedea „Duetul" din „Poemele de amor" și „Infernul" sau „Walhala" în care coboară Manoil, eroul din „Levantul"), el nu-l invocă niciodată pe Leonid Dimov, ci pe Nichita Stănescu, care, dacă ar fi să-l parafrazăm pe autorul „mitologiilor", *la altă poesie a ivit dîn mări atolii.* Iată și confesiunea lui Cărtărescu, un fel de *mea culpa*: *„Ah, bătrîne,/ Eu privii aceste pleoape și strînsei aceste mîne,/ Și vorbirăm împreună, dară nu te-am cunoscut./ Drămuiam în poesia-ți cît e aur și cît lut,/ Făr-atunci a înțelege că de aur doar o vînă/ Dacă-n munte să găsește stins în peatra cea bătrînă,/ E tot muntele de aur și minune e a lumii./ Rău îmi pare de acestea, și destul rușine-acu mi-i".* Într-un fel, este și firesc să se întîmple astfel, căci dacă Mircea Cărtărescu se situează pe sine ca punct culminant al unui anumit tip de poezie, atunci nu avea nici un sens să-l includă în tabloul său și pe unul dintre precursori, cu atît mai mult dacă este vorba despre unul dintre propriii precursori. Oricum, afirmația lui Ion Bogdan

Lefter este un fapt. Cert este că, în afara excepţiei reprezentate de opinia criticului, Mircea Ivănescu rămîne un scriitor de mare valoare, dar marginal, şi asta datorită nu valorii poeziei sale (există valoare ruptă de orice contextualizare?), ci datorită situării sale la răspîntii, locuirii, mai bine zis, a răspîntiilor.

Cine este, aşadar, Mircea Ivănescu? Născut în 1931, poetul debutează editorial tocmai în 1968 (deşi primul text îl publicase în „Steaua" cu zece ani mai devreme), evitînd nu numai orice referinţă proletcultistă, dar şi obsesiile generaţiei '60 care vizau redescoperirea lirismului, recuperarea metaforei, reinstituirea eului. Cînd debuta editorial, deja se simţea poate criza în care toate aceste atribute ale poeziei moderne intraseră, şi, în mod evident, în locul lor se vorbeşte deja despre sarcasm şi ironia dusă pînă la absurd, despre discursul prozaic, despre, eventual, oboseala unei tehnici poetice care punea în centrul lumii eul şi, nu în ultimul rînd, despre livresc. Toate acestea erau interpretate ca fiind semnul indubitabil al declinului poeziei moderne, un eşec asumat prin firea lucrurilor, un rafinament în spatele căruia se ascunde moartea. Cu puţine excepţii, în cazurile acestea nu s-au văzut zorii unei lumi pentru că lipseau energia, vitalismul, exuberanţa, sau, dacă nu lipseau, păreau să lipsească. Nu întîmplător, de exemplu, Mihai Ursachi îi apare „la o nouă lectură" lui Alex. Ştefănescu un voluptuos gratuit al deliciilor livresculuí, preocupat să realizeze „false trăiri, construcţii artificiale". Urmîndu-şi „steaua sa de poet-filolog", parodiind discursul pedant sau simulînd atitudinea grandilocventă, Mihai Ursachi „alunecă în pedanterie" sau în grandilocvenţă, ni se spune

În fine, o primă serie a poeziilor lui Mircea Ivănescu cuprinde volume dintre 1969 şi 1973 numite „Versuri", „Poeme", „Poesii", „Alte versuri", „Alte poeme", „Poem", adăugîndu-se la toate acestea un volum de „Amintiri", în colaborare cu Leonid Dimov şi Florin Pucă. Comentînd primele cărţi, cineva, dacă nu greşesc, Alexandru Paleologu, intuia cum ar fi firesc să se numească celelalte, intuiţie cu totul confirmată. Titlurile cărţilor spun totul despre universul poetic şi despre atitudinile poetului. Spun totul şi nimic, pentru că, dacă la predecesori sau la mulţi contemporani, titlul era oglinda în care poemul se răsfrîngea monadic şi am putea spune aproape că, în tendinţa lor elitistă şi esenţializatoare,

poemele tindeau poate să se concentreze în titlu, la Mircea Ivănescu titlul marchează absența semnificației și păstrarea tuturor posibilităților de interpretare. Unii au crezut că pot citi aici golul existențial și căderea.

După o pauză de aproape zece ani a urmat o a doua serie, la fel de consistentă, reprezentată de volumele „Poesii nouă", „Poeme nouă", „Alte poeme nouă", „Commentarius perpetuus", „Versuri vechi, nouă" și „Poeme vechi, nouă", între 1982 – 1989. După toate acestea, care ascund ironia fină a unei intenții polemice, au apărut, tot la mare distanță, două antologii, care au și provocat scrierea acestor rînduri. Este vorba, cum era și firesc, de... *Versuri* (editura Eminescu, 1996) și de *Poezii* (mă întreb dacă nu e la mijloc o greșeală de corectură) (editura Vitruviu, 1997).

Pe lîngă toate acestea, ar trebui poate să nu uităm, fapt decisiv pentru „universul poeziei sale", univers democratic prin excelență, că Mircea Ivănescu este un excelent cunoscător al literaturii anglo-saxone (disocierea poezie-proză devine în cazul acesta inutilizabilă) și un foarte bun traducător din Joyce, Faulkner, T. S.Eliot ori Musil.

Cum poezia lui Mircea Ivănescu nu este una care să parcurgă un anumit traseu – între un vers din volumul de debut și unul aparținînd, știu eu, oricărui alt volum nu există nici un fel de diferență –, critica literară a identificat cu destulă ușurință notele dominante, diferența specifică. Asupra acestor lucruri toată lumea este de acord. Mai greu este cu... genul proxim, căci, fixate într-un alt context, aceleași trăsături pot căpăta o altă interpretare.

Așadar, accentul s-a pus de obicei pe cîteva particularități. Pe construcția epică, fragmentară, imagine a unei lumi continui din care nu se dezvăluie decît o frîntură luată cu totul la întîmplare, ori imagine a unei amintiri imbibate de evocări într-un abur proustian. Pe o naturalețe a comunicării, „nefalsificate" de figuri stilistice, în nici un caz de metaforă, susținută de permanente efecte de real. Pe dialogul cu un personaj imaginat în imediata apropiere, oricum absent, de unde interogațiile și aparenta lipsă de coerență, ca și cum totul ar fi de o spontaneitate a înregistrării monologului „neexpresivă" și plată. Pe folosirea unui lexic lipsit de orice încărcătură lirică, incapabil să proiecteze vreo tresărire confirmată de tradiție ca aparținînd liricului și pe reîntoarcerea la denotativ și la enunțare. În fine, peste toate s-a remarcat miezul erotic și sentimental ori încărcătura

epică tinzînd uneori către absurdul urmuzian. Problema este cum interpretezi toate aceste lucruri şi ce semnificaţie le acorzi. Or, pînă la Ion Bogdan Lefter, critica română, cred că fără excepţie, a remarcat în primul rînd „alexandrinismul" acestui tip de „lirism" şi a văzut în Mircea Ivănescu forma cea mai rafinată de epuizare a modernismului, un descendent al lui Bacovia, anacronic şi vetust. Spun lucrul acesta, în diferite forme, şi Lucian Raicu, şi Gheorghe Grigurcu, şi Eugen Simion sau Ştefan Aug. Doinaş. Ultimul invocat afirma încă de la primul volum, şi intuiţia este, ca şi în cazul celorlalte nume, corectă pentru momentul istoric în care este făcută şi mai ales pentru modelul poetic pe care îl reprezintă, că „o asemenea poezie ţine de senectutea unei culturi, de o vîrstă în care valorile livreşti pot să ţină locul valorilor vitale". Iar Eugen Simion vedea în autorul „poesiilor" un „simbolist întîrziat, ruşinat a-şi purta tristeţea pe faţă", identificat cu „o trăire fără bucurie a timpului revolut" şi cu „senzaţia de gol nesfîrşit, de tăcere". Dacă este să fim sinceri, este interpretarea pe care am mizat noi înşine multă vreme, pe care toată evoluţia poeziei române de pînă la Mircea Ivănescu ne-o propunea şi faţă de care, chiar în cazul în care o negăm, trebuie să avem înţelegerea pe care o avem în faţa istoriei. Asta chiar şi pentru simplul fapt că fără această interpretare altele n-ar fi posibile. Se uită deseori, dintr-un iconoclasm pe care istoricul literar n-ar trebui să-l aibă, că orice eveniment de istorie literară nu poate fi judecat decît, într-un moment sau altul, cu ingratitudine, şi de aceea el trebuie doar înţeles, că prezentul însuşi, în forma lui fie înaltă, fie căzută, este expresia unei succesiuni istorice care include totul. Să pot fi oare acuzat de misticism?

Nu trebuie uitat că studiul cel mai serios despre Mircea Ivănescu, cel semnat de Al. Cistelecan în volumul „Poezie şi livresc", se găseşte pe aceeaşi poziţie, criticul neeliberînd, în fond, livrescul de toate păcatele de care este acuzat. Iată numai cîteva din formulările exacte, ferme, memorabile şi pline de şarm ale criticului care îl situează din start pe Mircea Ivănescu în prelungirea interbelicilor care „au găsit o soluţie de conservare a principiului poetic, oricît de agresiv s-ar fi manifestat sentimentul convenţiei", chiar dacă el este „cel ce deschide în poezia noastră perspectivele «neputinţei» poetice": „Cuvîntul a devenit o epifanie a absenţei iar construcţia prin intermediul său – o pură formă a vanităţii.

Din oglindă, îngerul sau demonul zădărniciei îl pîndește neîncetat pe poet"; „Poezia ține la propriu locul tăcerii, dar nu pe acela al tăcerii elocvente, ci pe al aceleia care vine din însuși frisonul neantului"; „Mircea Ivănescu, de fapt, bea întreg paharul suferinței, dar se îndoiește de puritatea alcoolului ei. Competența sa în domeniul suferinței e una ajunsă la rafinament". Ca să nu exagerăm citînd, „declasarea creației și pierderea prerogativelor ei ontologice vor duce la o elegie a logosului", structura livrescă fiind interpretată drept expresie a „incompetenței de întemeietor". Fără îndoială, peste afirmațiile acestea nu se poate trece. Am vrea să credem că nu trece nici Ioan Bogdan Lefter în postfața la antologia din 1996, chiar dacă răsturnarea oricărei ierarhii anterioare – a se vedea cuvintele citate la începutul acestui articol – lasă să se înțeleagă așa ceva.

Iată-l, în fine, pe Ioan Bogdan Lefter, a cărui poziție afirmă dorința de reașezare a valorilor în funcție de singurul criteriu care ar trebui să-l intereseze în mod decisiv pe istoricul literar, în funcție, mai exact, de devenirea însăși a literaturii. Pentru criticul generației '80, Mircea Ivănescu este poetul a cărui operă nu poate fi corect înțeleasă decît dacă este citită în totalitatea ei, orice antologie de așa-zise texte reprezentative sfîrșind, în cazul acesta, ca un eșec. Și asta deoarece „cantitatea, amploarea, vastitatea participă din plin la definirea" poeziei, discursul său fiind unul „continuu" a cărui semnificație transpare numai dintr-o imagine panoramică. Cum poetul își compune (și cuvîntul acesta nu este aici minimalizator sau inexact) opera pe un model narativ, „maxima intensitate – se spune – se obține prin acumulare, prin desfășurarea pe spații mari". Așa se face că poezia aceasta cu personaje, cu descrieri, cu evenimente fabulos-sentimentale, cu bufnițe, pisici și alți eroi excentriți proiectați în lumini magice, asociate unor structuri livrești, aluzive și parodice, este analizată în cîteva cuvinte doar printr-o falie, ciclul cu mopete. Analiză cuceritoare care ne spune printre altele că mopete este autorul însuși, un alter-ego, că ciclul este o artă poetică deghizată, că, în final, fină observație, ciclul cu mopete, publicat în 1970, are 39 de secvențe numerotate ca atare, atîtea cîți ani avea autorul la data respectivă. Evident, ce poți selecta cînd totul curge – și aluziile, și eroii, și evenimentele – dintr-un text în altul ca într-un film continuu care-ți transmite doar senzațiile și amintirile dintr-un loc ferit de orice amenințare. Un poem se

numeşte, de exemplu, „povestindu-i ei acuma despre conacul groazei", şi se organizează în felul acesta cinematografiic, începînd cu o secvenţă intitulată *„1. descriind scena": „şi, în fond, are dreptate – putem lua fiinţa aceea cu ochii inteligenţei/ şi trişti – şi putem spune că-i eroina (dar se numeşte matil, în/ cartea aceea) şi ea ce face – încearcă o construcţie sensibilă/ în faţa oglinzii – îi strînge adică pe toţi într-o aceeaşi casă,/ casă de ţară dusă-ntre zăpezi – şi casa aceasta-i o închipuire/ o amintire a unei închipuiri – (haide, să spunem, dacă tot n-am trăit/ niciodată atunci simţămîntul adevărat pentru ea,/ să ne facem acuma o amintire despre ce ne-am fi putut închipui pe atunci/ dacă am fi stat vreodată în faţa ei – altfel decît privind-o scurt/ pe stradă într-un oraş cu turnuri, unde ea a venit acum cîţiva ani/ într-o toamnă să-l viziteze pe fostul logodnic),/ şi în amintirea asta ea să fie fiinţa (şi se numeşte matil)/ care să-i facă pe ceilalţi să se întoarcă spre ea/ – după ce au privit prin ferestrele mici cum viscoleşe afară,/ şi constată că zăpada i-a izolat acum de lumea adevărată [...]"*, dar nu citim nici poemul acesta pînă la capăt pentru că înţelegem că metoda citării este oricum ingrată. A citi douăzeci de versuri sau o sută e cam acelaşi lucru şi singura soluţie a criticului este întoarcerea umilă – nu-i aşa? – la carte.

CRISTIAN SIMIONESCU, GREFIER AL REALELOR

Ulima carte a lui Cristian Simionescu („Poezii", editura Vitruviu, 1997) este o antologie. O a doua antologie (prima apărea în 1995 la editura Timpul din Iași) după doar cele patru cărți publicate anterior în cei aproape treizeci de ani care s-au scurs de la debutul său editorial. La drept vorbind, poetul nu mai reține acum decît puține din textele cuprinse în „Tabu" (1970) și în „Vicleniile oceanului" (1980), republicînd însă în întregime „Maratonul", celebra carte din 1985, și, se pare, „Insula" (1988).

Cum Laurențiu Ulici distingea la Cristian Simionescu două etape oarecum distincte prin modul de realizare a obscurității, este evident că poetul a încetat să se mai reprezinte prin prima, mai austeră, asumîndu-și acum din plin formula mai discursivă și mai gnomică. Și trebuie spus din start că poeziile lui Cristian Simionescu, așa cum se prezintă ele astăzi, lasă impresia că formează un singur mare poem, fragmentat doar conjunctural. Cazul este, se știe, și al lui Mircea Ivănescu. Numai că, dacă ar fi să vedem diferențele, la autorul „Maratonului" obsesiile discursului poetic (și nu ale imaginarului, deoarece Cristian Simionescu este structural un neimaginativ, ceea ce își imaginează el fiind permanent un nivel lingvistic de existență) țin de logica reflecției și nu a memoriei. Așadar, oarecum monocord, inconfundabil ca stil și viziune, Cristian Simionescu suportă avantajele și dezavantajele unei astfel de situații. Adică el devine pînă la urmă redundant, dacă redundanța nu este cumva pînă la un punct expresia marii poezii. Există oare poet mai redundant decît Bacovia?

În fine, doar cîteva texte par să contrazică întregul şi le-aş numi mici „fabule" din cauza poantelor care aduc puţin a morală. Este în „Legea compensaţiei sau pe figura ei voluptatea învinsului" ori în „Avea, are..." un satiric doar pe jumătate sceptic, dispus să nu mai vorbească despre fiinţa umană la modul general şi dornic să renunţe la măştile multiple folosite în „Maratonul" sau în celebrul „Interviu". Dar poemele de genul acesta, care se construiesc pe contraste (*„Atît de săracă şi năucă/ N-avea bani, nici vorbă de automobil/ n-avea ţoale, încălţări zeis nici vorbă/[...]// Dar un făt în pîntec avea"*), deşi satisfac vocaţia lui Cristian Simionescu pentru spectacular, nu au forţa reflecţiilor sale aproape vizionare, dacă-mi permiteţi oximoronul, pe teme ontologice.

Spun reflecţii vizionare, cînd poetul se vrea un demascator, asemenea avangardiştilor îmbătaţi de gesturile tari, nepermise, făcute însă nu din gratuitate – asta, în fond, l-ar supăra foarte tare pe Cristian Simionescu –, ci cu pretenţii mari, depăşind simpla preocupare de a-i epata pe burghezi. Una din întrebările pe care şi le pune în „Interviul" e următoarea: *„Nu ţi-i teamă că scurtimea vieţii/ nu poate să afle legea a toate şi potriveala din haos?"*. De aceea afirmăm că poetul trăieşte cu iluzia cunoaşterii noii poezii şi a omului total. De aceea dă el, indirect, lecţii de viaţă şi propune un cod existenţial. Misionarismul său, dacă nu exagerăm folosind acest cuvînt, vine din cîteva convingeri asupra cărora vom reveni, dar şi dintr-un scepticism care-i explică nu numai parcimonia editorială: *„Dacă eşti prea blînd vor rîde de tine/ pînă şi guzganii dintre ţevării. Dacă eşti/ prea modest vor pui în cotloanele ţoalelor tale/ căpuşile. Dacă eşti prea generos, ţărîna se urcă la buzele tale sugîndu-ţi saliva gingiilor"*.

În fine, iată pe ce ne bizuim: *„Eu plimb pantera prin urbe"*, declară într-un loc poetul afirmîndu-şi clar intenţiile belicos-dinamitarde care atacă înainte de toate condiţia umană, dar şi condiţia poeziei. Citim, astfel: *„Aud vorbindu-se/ de Inefabil. Pss, ia să-l punem noi sub lupe, să-i desfacem toracele,/ să-l disecăm ca pe un iepure"*. Sau, semn al apartenenţei acestei atitudini la un destin: *„N-ai avut norocul unui stil cameral, adică să-ţi ocroteşti nervii, adică să-ţi primeneşti zilele nefaste?"*.

Pe urmele romanticilor, Cristian Simionescu operează cu disocierea tranşantă existenţă/scris, constatînd pericolul căderii în convenţii, dar şi

inevitabilitatea transformării vieţii în literă: *„Pînă şi oxigenul/ poate deveni o convenţie, o Vorbă care ţine locul. Trucaje, aparenţe, compensaţii,/ voi tutelaţi! Unicatele sînt iluzii, sînt diavoli:/ Minciuna unora e adevărul altora"*. Şi chiar dacă într-un loc afirmă că „efortul morţii" nu e mai mult decît „un discurs de o silabă", Cristian Simionescu mizează pe existenţă: *„Orice fiinţă care se chinuieşte mă molipseşte./ Ştiu de ce e în stare hrăpăreaţa literară, căţeaua/ stilului, nu ţine cont de mîinile rupte, de umilinţele acceptate, de agonie"*. Cu trimitere clară la avangardişti, el transformă gestul insurgent de demontare a convenţiilor într-o acerbă deconspirare: *"Spre a nu-i mîhni pe Richard Burton şi Peter O'Toole/ să nu-ţi laşi sfanţii pe rafturile cabaretului Voltaire"*. Cînd afirmă că nu e decît un grefier, trebuie să înţelegem că ochiul său vede în firea lucrurilor răul fundamental şi este în această forţă un nietzscheanism care se manifestă cu disperare şi cu extaz. Notînd esenţa, trecînd peste forme, poetul are *„privilegiul de a traversa focul"*, evident, purificator, al naraţiei aforistice ori al scenariului, al poemului-spectacol.

Dincolo de referinţa livrescă şi de disocierea la nivel scriptural, poetul vizează detronarea unei copleşitoare convenţii existenţiale. Dacă spune cu dispreţ *„Ah, pasteliştii, ne omoară cu talentul lor"*, Cristian Simionescu face şi gestul mai puţin comod al coborîrii într-un fel de medievalism, poate baroc, al perceperii realului fundamental: *„Am văzut eu carnivori care fac apologia spiritului"*. Poate că răul de natură ontologică să-i fi fost revelat poetului de un orgoliu structural. Cristian Simionescu a scris, în fond, aceste versuri cunoscute, cu siguranţă, de multă vreme: *„Acel nebun care-a găsit centrul apei o soartă de fast nu avu,/ ci o răsplată de rîs, o bătaie cu pietre/ şi un loc de mormînt arătîndu-i-se: «Aici vei trona.»/[...]/«Voi, cavalerii, care mă loviţi, paloarea/ să v-o mîngîi năzuiesc. Ce dar să dăruiesc vouă, ca neputinţa/ să vă devină putinţă? Eu, ca un mort, nu simt loviturile,/ arborele cuta fierului n-o simte. Ce puteţi voi fura/ unui om atît de sărac, ce puteţi vinde cui nu-i lipseşte/ nimic? Chiar carne de lup dîndu-mi drept hrană, voi/ credeţi că eu voi deveni lup? Nici o sculă/ nu poate lovi miezul fiinţei. Precum/ aţi chinui un om care încă nu s-a născut./ Locuiţi un timp locuit de mine cu secoli în urmă./ Voi locui un timp interzis vouă. Loviţi o fiinţă/ a cărei mamă nu s-a născut./ Cum umilitor pentru bărbaţii ce tînjesc o femeie/ ce*

după moartea lor se va naşte»" („Acel nebun care-a găsit centrul apei"). Poate cauza să fie alta. Oricum, Cristian Simionescu nu face, şi aş spune că e din acest punct de vedere un arghezian care nu întrevede perspectiva vreunei mîntuiri, nici un fel de concesii „mizeriei" umane. De aceea, strigătul: *„rupeţi veşmintele aparenţelor!"* şi îndemnul: *„Vai poeme, vai arte! Vai coapte drame/ pe care le-am bănuit, spargeţi şi vomaţi!"*. De aceea, forţa unor „tablouri" depăşind puterile lui Goya. Motivele reale sînt legate de identitatea lumilor şi a contrariilor, de insignifianţa umanului, de energia distructivă a zonelor minore, de cultul indirect al maleficului. Mai presus de acestea, de complementaritatea rău/bine, grotesc/diafan, urît/frumos, delicateţe/bestialitate. Iar *„gustul de a fi întrece orice mizerie"*. Sfatul pe care-l dă Cristian Simionescu poeţilor este să coboare în bolgii, în Infern, să vadă Infernul din jur şi din sine, să-şi asume „ţinutul bufonic al Comédiei".

Aş vrea să cred că o astfel de poezie şi o astfel de viziune sînt tipice pentru vremuri de dictatură. Evident, politică, dar nu numai. Ce poate fi mai mult decît dictatura cărnii? Ocultă, încifrată ori pur şi simplu dificilă, de o dificultate care nu exclude construcţia discursivă, poezia lui Cristian Simionescu afirmă cu fervoare cerebrală căderea spiritului şi supremaţia materiei vorace. Anticonfesiv, poetul vrea să vadă cu un ochi dilatat purulenţa lucrurilor contaminînd totul. Chiar asupra morţii perspectiva este una aproape viscerală. Numai sub teroare se pot naşte astfel de poeme, care învinge doar prin simplul fapt că există, mesajul lor depăşind nivelul strict semantic. Citäm, ca elocvente, cîteva din cuvintele Bufonului: *„Orice vietate este şi puţin umană. Ochiul este aidoma/ la inocenţi şi la javre. Doar fiii femeilor sterpe/ sînt pe întreg inocenţi, aşa că tu, cînd spui că eşti candid,/ ai nevoie de puţină îndoială/[...]/ Chiar în ou* (în barbianul ou, nu-i aşa? n.n.) *nu-i doar fericire primordială, e şi hrană/ pentru maţul nătîngului, e şi aripă de zburătoare"*.

Ni s-ar putea reproşa că acestea sînt cuvintele Bufonului şi nu ale Candidului ori Arhitectului. Toate sînt, în schimb, voci ale autorului, ipostaze ale traseului său către adîncul lucrurilor. Şi, dincolo de această justificare, mai trebuie spus că în poemele care nu aparţin poemului-spectacol „Maraton", cea mai frecventă mărturisire este a unui poet-bufon. El are acces la adevărurile ultime şi el are curajul să le afirme

public. Un poem se numește chiar „Despre caracter, cum se sfertuiește el în ținutul bufonic". Altele cultivă grotescul cu un cinism care înseamnă în primul rînd disperare: *„Of, ținut al Comicologiei, morții rîd pe săturate! Cei vii/ cum vor să-i întreacă!/ Presimți timpul care a trecut ca și cum el ar veni?/ Cum de singur îți privești chiar clipa nașterii tale?/ Ce onoare pentru un narcis nătîng!"* („Tinutul bufonilor").

Sarcasmul, cinismul, în cel mai bun caz ironia searbădă și disprețul nu sînt, totuși, singurele atitudini față de realitățile care se ascund sub forme agreabile, chiar dacă în a exprima aceste lucruri Cristian Simionescu pune foarte multă pasiune diabolică. Cum vede lumea, poetul se vede și pe sine. În fond, de aici tot refugiul în reflecții sinucigașe și victoria... Bufonului. Victoria lui chiar și atunci cînd, asemenea unui Demiurg, vorbește Arhitectul: *„Sărutăm pe cei căsăpiți și pe căsăpitori,/ pe cei care pipăie glanda moale a întunericului. Cu aceleași/ mîini ciupesc fundul madonelor. Din măcelărie dai în salon,/ din salon în crîșmă, din crîșmă în sala de rugăciuni, de aici/ în dormitor, din culcuș în sala de operații. Cum să-l iubești/ pe arhitectul care ne făcu acest hotel în batjocură?"*. Și fragmentul sfîrșește cu iluzia speranței și a consolării: *„Lasă că vei cunoaște compensațiile"*.

Cum ziceam, însă, nu este, totuși, singura atitudine. Surprinzător, după tot ceea ce am spus, este să descoperim pînă și în supremația abjecției motiv de admirație. Cu un Dumnezeu mort, haosul este încă purtătorul unei uimitoare ordini. Misterul creației se plasează, chiar în aceste condiții, în zona sublimului. Cuvintele, sînt, ce-i drept, ale Arhitectului: *„știam de la dădaca mea, că omul se fălește cu trupeasca-i/ arhitectură, cu arcurile și nervurile trupului său:/ O, și arhitectura micilor fărădelegi (depășind/ cu o ironică progresie numărul celor mari). Pune sub lupă/ furnica și vei vedea cîtă arhitectură se ignoră! Un templu./ În nici o ființă nu-i destulă mizerie și insignifianță/ de care poți rîde pe săturate. Intr-un bob mărunt/ poate locui pilonul izbăvitor, elixirul. Sub morman/ de pucioasă e scila, sub arbustul veșnic verde e cariatida"*. Și, fără îndoială, este aceasta una din lecțiile pe care le-am auzit întîi la Eminescu și pe care le reia „Codul Arhitectului" în forme care trebuie amintite: *„Nu fi sceptic – scepticismul perfect/ nu-l au decît morții. Învață să rabzi ale bolii atacuri,/ ale nopții înțepătoare răcori prin coloana ta vertebrală./ E ceremonie și în firul de*

pulbere" sau „*O, Lebenswerk, o, operă de o viață întreagă: doar/ cînd ajungi la capăt pari a-nțelege! In zilele mărunte/ nu ai în palmă decît un fir de nisip – atît a rămas/ dintr-o urbe, dintr-atît se naşte temelia alteia*".

Oricum, conştiința răului primează. Chiar dacă ştie că „*Trebuie să fim fericiți și fără de fericire*", Cristian Simionescu cultivă scenarii ale mizeriei şi ale disperării. „*O zi fericită în întregime ar molipsi chaosul de beatitudine*", declară el. Cum e poet, nu se poate să nu aibă dreptate. Toți ne situăm, ca şi el, de partea oribilului acceptat, dar numai el ştie asta. Noi îi citim eventual poezia şi spunem: e monotonă în diabolicele-i denunțuri, e, poate, redundantă, nici nu mai sperie. Şi alte lucruri mărunte, care țin şi ele de esența poeziei.

MARIN MINCU ȘI CONȘTIINȚA FRAGILITĂȚII

Într-o „simplă notă" (remarcați, fireşte, orgoliul superb) cu care își deschide ultima antologie (din propria creație, trebuie precizat) numită *Despre fragilitatea vieții* (editura Eminescu, 1997), Marin Mincu încearcă să ne propună dacă nu o nouă „biografie poetică" (lucru pînă la un punct, dar numai pînă la un punct, imposibil și nerelevant), măcar cîteva sugestii pentru recitirea mai ales a volumelor de început, indiscutabil clasate. Primele două cărți ar ilustra, dincolo de vreo conștiință programatică, o „priză ontologică" prin intermediul căreia, la modul metafizic, dar chiar și istoric, este exprimată condiția scriitorului și a ființei în vremuri de ciumă... ideologică. „Nu că aș dori să-mi dau eu însumi vreo notă maximă sau că mă consider, la o adică, poet «disident» *avant la lettre*", precizează autorul, căci el descoperă aici mai degrabă șansa poetului „de a vorbi individual despre *ce ne doare* sau despre *ce ne salvează*". Limpede este că poezia a avut întotdeauna puterea de a transfera, peste voința autorului, problematici așa-zicînd colective asupra individului pe care-l salvează printr-o viziune istoric sau ontologic integratoare. Dincolo de asta, raportîndu-se la romantism (trimiterea a fost făcută frecvent), imaginarul propriu-zis și relația dintre eu și lume care fundează acest imaginar își asumă și ideea claustrării, a demonismului, a revoltei, și nevoia unei coborîri în primordial văzute drept regresiune, fapte care constituie prin

natura lucrurilor substanța unei „disidențe". Așa încît am spune din start că poezia lui Marin Mincu își asumă această „șansă", dar „revizuirea" (recitirea) pe care ea ne-o propune nu oferă mari surprize.

* * *

. Marin Mincu, proteic, așa cum ni-l arată creația, și nu numai cea poetică, dar, evident, și ea, dorește mult să fie în această antologie altul. De ce spunem asta? Volumul de-acum (de aproape cinci sute de pagini) cuprinde un minuțios dosar critic care reproduce majoritatea articolelor și a cronicilor suscitate de cărțile sale de poezie. Într-o paranteză aș atrage atenția asupra cuvintelor de mare rafinament scrise de Ion Negoițescu în 1971 despre *Calea robilor* și asupra veritabilelor studii semnate de Laurențiu Ulici (postfață la volumul antologic *Pradă realului* din 1985) și Ștefan Augustin Doinaș („Viața Românească", nr. 9/ 1985) care par să satisfacă atît nevoile de sinteză ale spiritului, cît și voluptatea analizei minuțioase de text. Prin urmare, exhaustivitatea aceasta interpretativă, inclusă în volum, te obligă fie la tăcere, fie la repetiție, deși poți bănui că ea ar trebui să-ți impună o nouă interpretare.

Peste toate acestea, volumul cuprinde un singur fragment inedit. Dacă Marin Mincu ar fi publicat poezie în ultimii ani (cel din urmă volum, care dă și titlul volumului de față, este din 1987), firește că traiectul său interior s-ar fi modelat continuu. Așa însă, autorul propune tocmai la sfîrșit niște inedite sub titlul *Prolegomenele existenței* (Jurnal de adolescent) care au fost scrise – îl credem pe cuvînt pe autor – între 1960 și 1962. Publicate atunci, poemele acestea ar fi însemnat ceva în lirica românească abia ieșind de sub tutela proletcultismului. Azi, dincolo de faptul că dezvăluie animite lucruri despre metabolismul scrisului lui Marin Mincu, ele par puțin vetuste. Poetul le-a publicat, evident, din dorința de a fi recitit, în toată amplitudinea sa, altfel. Descoperi aici atît elaborarea livrească, autoreflexivă, tinzînd către intertextualitate, cît și obsesiile originarului și geologicului. Adică semne din ambele etape și ipostaze mai vizibile ale poeziei lui Marin Mincu. Mai mult decît atît, prin deliricizare, poeziile acestea anunță parcă o etapă pe care Marin Mincu ar fi trebuit să o parcurgă abia după 1987.

Evident, nu vom contesta un lucru afirmat fără echivoc și fără excepții de critica literară și impus încă de la primul volum, *Cumpăna*, din 1968. Marin Mincu s-a construit pe sine cu perseverență, și-a urmărit – cum zice, într-o postfață pe jumătate polemică, pe jumătate lipsită de energie Valentin F. Mihăescu – fără ezitare programul propriu, în fine, a ținut – ține încă – mult la... imagine. Ca să nu lase nici un dubiu asupra devenirii sale, pe care aparițiile editoriale o mistifică întrucîtva, oricum, nu într-un mod decisiv, poetul însuși reia la sfîrșitul volumului o adnotare – apărută și în volumul din 1987 – în care informa asupra perioadelor exacte în care fiecare carte s-a plămădit. Pentru un cîrcotaș, pare de două ori suspectă o astfel de insistentă precizare. Pe de o parte, revenind la ineditele scrise la începutul anilor '60, trebuie să observăm că, dacă biografia interioară a poeziei lui Marin Mincu capătă un sens progresiv (nu calitativ, ci din punctul de vedere al opțiunii pentru un anumit cod poetic confirmat de istoria poeziei), atunci primele două volume pot avea semnificația unui declin, aproape oportunist, și că următoarele două, care fac trecerea către „poezia semiotică", devin inutile. În acest punct, dar încă mai înaintat, poetul se află de prin 1962-'64. Repetăm însă, nu avem în vedere valoarea poeziilor din vreun volum și nici nu acuzăm – doamne ferește! – publicarea acestor volume. Pe de altă parte, atît de controlata chestiune a devenirii poetice poate fi considerată o falsă problemă, un semn și al prea multei lucidități (explicabile la un critic care scrie o poezie de valoare), și al fricii de doza de accident care participă la stabilirea ierarhiilor literare. În fapt, el însuși critic, știind deci din interior mecanismele cu care operează un critic, Marin Mincu n-are curajul să-și lase opera poetică doar pe seama criticilor. Oricum, biografia poetică este de la un moment dat, și aici apelăm, într-adevăr, la axiologie, inoperantă. Nu ne mai interesează că *Fals tratat despre miel*, *Vînătorii de berze*, am cita și toate poemele din *Despre fragilitatea vieții*, că *Osanna* ori *Alint* aparțin unei etape sau alteia. Contextele, chiar și cele sau mai ales cele ale biografiei poetice, au importanța lor în pătrunderea semnificațiilor unui poem. Este cazul *Luceafărului*, despre care Vianu a spus că reprezintă sinteza creației eminesciene întrucît, dacă toată opera s-ar fi pierdut, acest poem, singurul păstrat, ar fi putut oferi imaginea întregului. Ar trebui adăugat, însă, un amendament. Ipotetic *Luceafărul* ar fi putut face lucrul acesta. În realitate,

n-ar fi făcut-o niciodată (rog cititorul să introducă aici o notă de relativitate) căci înţelegerea merge firesc dinspre tot spre parte. Fără cunoaşterea întregului, fragmentul esenţial poate rămîne obscur şi lipsit de coerenţă, accesibil doar... iniţiaţilor, asemenea aisbergurilor etc. Oricum, dacă peste o mie de ani, ca într-un basm propus de Laurenţiu Ulici, cineva ar găsi o poezie de Marin Mincu, important este ca acea poezie să se impună în primul rînd prin relevanţa ei şi abia după aceea prin mărturia pe care o dă asupra vîrstelor care au pregătit-o ori asupra acelora care, încrustate în ea, s-au născut după aceea. Ulterior, şi fireşte că şi lucrul acesta interesează, poezia aceasta poate să dea seama şi despre modelul generaţiei sau al grupării căreia autorul îi aparţine, despre modelele generaţiilor anterioare ori despre opţiunile autorului în acest sens. Dar, dacă acel cineva nu este un simplu arheolog interesat de orice urmă, asta se poate întîmpla numai *ulterior*.

În concluzie, cînd vorbim la Marin Mincu de o conştiinţă a fragilităţii, trebuie să ne referim nu numai la anumite aspecte tematice, nu numai la identitatea eului, a cuvîntului ori a poeziei, ci şi la o stringentă nevoie de metamorfozare, de permanentă schimbare. Conştiinţa aceasta este, în termeni eminescieni, o conştiinţă epigonică, deci şi inconsistentă, şi ea se răsfrînge mai ales în poezie, dar şi în afara ei, iar acest *afară al ei* devine la rîndul lui poezie, lume a ficţiunii.

Peste toate acestea, exacerbări ale unui spirit de observaţie însetat de... inovaţie, ne apropriem noi înşine, inevitabil, un impas. Căci nu sîntem nici la jumătatea articolului despre poezia lui Marin Mincu, am epuizat ceea ce cu o sintagmă încăpătoare am fi numit aspecte metodologice, am apelat şi la cîteva digresiuni, nu prea multe, ca să nu sufocăm totuşi obiectul de abordat, şi, în fine, trebuie *să recităm* poezia lui Marin Mincu deşi avem convingerea că totul s-a spus. Totul, cu excepţia înţelegerii noastre care capătă o anumită formă, un anume stil, o anumită temperatură, şi care devine astfel individualizatoare.

O des citată poemă – citată pentru ideologia ei mai ales – defineşte în *Proba de gimnastică* (un alt nume pentru proteismul poetului!) condiţia lui Marin Mincu dincolo de orice conjuncturâ. Nu întîmplător poemul se numeşte *O stare permanentă* şi nu întîmplător îi este dedicat lui Lucian Blaga. Dincolo de un vers, sau mai multe, parafraze inteligente, el este la

antipodul spiritului blagian cu care poetul s-a aflat într-o oarecare consonanţă în primele cărţi. Să-l citim, aşadar: *„marin mincu e în aşteptare/ un ochi crispat demolează cu furie/ structura chimică a obiectelor/ repune elementele în libertate// între goluri şi plinuri/ aşa numitele pliuri interstiţiale/ mîna lui se strecoară vioaie/ veveriţă de fum între două crengi// între crengile realului/ din abundenţă frunze vorbe vrăbii/ în răsfăţ de forme/ falnica practică semnificantă// a descoperi limba poeziei/ mîna apăsată pe trăgaciul maşinii de scris/ să împuşte acel vers aşteptat/ singurul vers care doare// marin mincu stă aplecat/ între formele stării de real/ cea mai malignă dintre stări pe care/ n-o vindecă nici un spital"*.

Programatic fiind, poemul acesta nu lasă nici un dubiu asupra efortului dezinhibat al poetului care de-construieşte realul pentru a-i reda libertatea şi pentru a-l afirma cu mai multă tărie. Identitatea sa, fragilă, inconsistentă, vagă, se lasă vrăjită de voluptatea aproape erotică (senzualismul cerebral al lui Marin Mincu n-a fost niciciînd astfel mascat) a pătrunderii între „crengile realului". „Practica semnificantă" – falnică prin solemnitatea şi orgoliul ei încrezător – este actul prin care, numindu-se, realitatea ia naştere, haosul devine cosmos, „dezmăţul de forme informe" instituie lichidul cosmic amniotic. S-a vorbit mult despre o poezie a germinaţiei cosmice, a suflului primordial şi despre o poezie în care „vegetalul proliferează a-neantizînd omul" (I. Negoiţescu). Dar toate acestea pot fi găsite şi aici, numai că în locul vreunei crize existenţiale aflăm trăirea pur cerebrală a semioticianului care descoperă nu numai poezie, ci poezie a organicului în chiar transformarea realului în cuvînt ori a cuvîntului în real. În fapt, geneza aceasta, care are drept principiu nu vreo voinţă oarbă de a fi, ci falnica practică semnificantă, conţine în însăşi esenţa ei ideea morţii, căci versul, odată creat, consecinţă a transmutării informului în formă, înseamnă limitare sau boală (nu pasăre bolnavă, ca la Blaga) pe care n-o vindecă nimic. A vorbi în cazul acesta (sau pentru toată poezia lui Marin Mincu) despre expresionism este superfluu, aşa cum ar fi în cazul lui Mircea Ivănescu sau al lui Cărtărescu. Poezia aceasta (semiotică îi spune Augustin Doinaş) nu a trădat niciodată semnificativ „lirismul", căci încă din primele volume abundenţa de tablouri groteşti şi teribile poate fi motivată de această nevoie a realului de a fi redus la cuvînt. Or expresionismul numai o astfel de reducţie a realului nu suportă.

Să citãm, cu regretul de a renunţa la texte care ne plac mult mai mult, un alt autoportret, numit de data aceasta, ludic şi autoironic, *Probă de probă*, nu pentru vreo ideologie, ci pentru orgoliul pus în joc: *„parcă scrie mai bine mincu ăsta/ de cînd cineva îi ţine mîna/ şi-l învaţă să construiască/ figurile ambiguităţii// e un tip tenace ambiţios/ cam prea orgolios ca să răzbească/ în prima linie pe deasupra/ n-are nici un prieten// ţine bine în polemică/ s-a ridicat mereu mai sus/ în înfruntări cu adversari de temut/ e tare domnule// să-i dăm notă de trecere/ dar nu mai mult decît atît căci prea/ are succes în italia şi nu ştim/ cine dracu-l susţine"*. Cum bine se vede, intrînd în pielea unei voci străine, Marin Mincu se minimalizează convins că asta i se întîmplă, ascunzînd sub ironie, într-un fel macedonskian, mult sarcasm. Cum îi este proprie o vocaţie polemică, Marin Mincu n-a ezitat să lupte deschis pentru apărarea principiului primordialităţii în vreo chestiune. Mă întreb dacă nu cumva, prin ineditele puse acum la lumină, autorul nu e tentat să se afirme ca antemergător. Acuma, poezia aceasta semiotică a lui Marin Mincu, evidentă o dată cu volumul *Pradă realului* din 1980 (scris, atenţie, între 1975 – 1978), dar impus cu volumul din 1987, a fost pusă pe seama a două cauze oarecum exterioare „biografiei" autentice a lui Marin Mincu. O dată s-a crezut că e vorba de o consecinţă a stadiilor sale italiene în domeniul semioticii (şi sigur că un dram de adevăr se găseşte aici). Altă dată s-a susţinut că e vorba de un efect de sincronizare cu „experimentalismul" generaţiei mai tinere, ceea ce, chiar dacă irită, nu poate fi în totalitate contestat. Noi credem, aşa cum sugeram, şi în existenţa unei practici semnificante, ce-i drept, nu falnice, încă din volumul de debut. Marin Mincu e un macedonskian – construit însă pe un soclu de livrescă impersonalitate care creează impresia solarităţii. Aşadar, un mediteranean Marin Mincu nu este. El poate părea astfel, împotriva cavernelor sublunare din poezia sa, dacă nu descoperim sub vestimentaţia semiotică gustul polemic al oricărui vers.

Cum nici cele două poeme (ele sînt ceea ce am numi imaginea tipologică a lui Marin Mincu) nu epuizează condiţia celor nouă pagini dactilo puse la dispoziţie de revista „Convorbiri literare", cu riscul de a trece mult peste ele şi de a-l irita pe Cassian Maria Spiridon, dar şi împotriva voinţei noastre, recurgem la perspectiva diacronică, cu

convingerea că sistematizarea, făcută sub imperiul lapidarității, nu poate fi decît stereotipă.

Așadar, în *Cumpăna* și în *Calea robilor*, aproape ca la George Astaloș, e copleșitoare identitatea geologică și mitologică a ființei care, fie se descoperă în „pîntecul cald" al cosmosului, fie are obsesia unei naturi plasmatice. Germinația în proporții uriașe, grotești, scăpată de sub control, în afara vreunei supraconștiințe care să țină lumile în echilibru, capătă nuanțele apocalipsei și coșmarului. Toate acestea se bizuie pe un sincretism anterior genezei, cînd marea, luna, iubita, moartea erau semnele și realitățile aceleiași nevoi de formă. Dar poezia aceasta este a unui cerebral, cu reflexe din Eminescu și Ion Barbu. Conștient de sine și de predecesori și niciodată beat de lume, construind cu rigoare și flexibilitate scenarii lirice, parabole, monologuri, elegii chiar, Marin Mincu se supune gratuității, căci dispărute, atenuate sau, mai degrabă, devenite deja convenție, crizele eului s-au transformat în spectacol.

Văile vegherii și *Eterica noapte* sînt deja volume de tranziție. Dacă anterior o conștiință modernă îmbrăca un imaginar romantic, de data aceasta imaginarul tinde el însuși spre modernitate, după un moment expresionist. Realul înlocuit de viziune provoacă lauda lucrurilor și a fragilității, cîntece ale „migrației" sau ale „transhumanței", un fel de bucurie păgînă notată deseori în imagini de stampă japoneză. O contemplație beată de dulcea otravă a morții, de „dulcele somn", ia forma peisajelor metafizice, studiate cu intenția relevării primordialității. Greierul – atît de frecvent ca motiv – este expresia unității dintre originar și inconsistență. *Veghe, Freamăt, Rătăcire, Marea rătăcire* sînt titluri care situează ființa într-o ordine cosmică. Poemul *Alint*, o prelucrare după *Cîntarea cîntărilor*, ca și *Intoarcerea lui Agamemnon*, se diferențiază deja ferm de etapa anterioară prin construcție, prin asumarea iconoclastă a unei tradiții livrești, prin coborîrea în derizoriu ori prin folosirea unui discurs constatativ, de recuperare a realului. Poezia este a faptelor, vrea parcă să spună autorul, și de aceea – cu această nouă motivație, însă – Marin Mincu rămîne și aici realizatorul unor tablouri puternice, viguroase, de mare efect și de mare expresivitate, semn al unui timp damnat care și-a ieșit din țîțîni. Abia acum are loc înălțarea definitivă în zona impersonalității impuse de aluzii livrești, acum apar cu insistență fragmentele în alte limbi, pasajele

autoreflexive, fruste ori derizorii. Înalta lor semnificaţie se subordonează temelor centrale ale poeziei lui Marin Mincu, moartea şi scrisul. *Fals tratat despre miel* sau *Vînătorii de berze* recurg la poza cea mai banală pentru a arăta cum poetul e scris şi ucis de cuvinte şi cum încearcă el să vadă şi să pipăie facerea poemului şi facerea realităţii. Totul într-un discurs fie monoton, fie alert şi ingenios, fără sentimentalisme, epic şi evocativ, cu multe paranteze ironice, care ştie că realul trebuie privit cu „disimulată participare" întrucît e unul creat. Şi cu toate acestea, acest real creat vrăjeşte şi ucide. În fine, *Proba de gimnastică* este un exerciţiu de virtualitate intertextuală şi ludică, de teatralitate şi ironie, de deliricizare şi semiotizare a vieţii.

Dar este Marin Mincu, după tot acest efort de sistematizare deformatoare, altfel decît l-a perceput pînă acum critica literară? La urma urmelor, lucrul acesta e mai puţin important şi ceea ce contează este valoarea textelor sale care se impun peste conjuncturi interpretative.

FAMILIA POETICĂ MINCU. N-aş crede că, mai mult decît altă dată, critica literară îşi trădează menirea, fiind lipsită, cum se bănuieşte, de o perspectivă totalizantă şi selectivă. Dar, fără autorităţi care să îşi asume proiecte hermeneutice ample, fără mijloacele necesare impunerii celor cîteva autorităţi care există, nu putem decît să acceptăm că sîntem prizonierii timpului nostru, atomizant, descentralizator şi uniformizant. Într-un timp al confuziilor, în care istoriile literare, fie şi referitoare doar la anumite epoci, nu găsesc mijloacele potrivite pentru a ocoli pericolul vetusteţii, singure, antologiile, oricît de subiective, par să ofere chei de înţelegere mai cuprinzătoare. Aşadar, ele ţin locul istoriilor literare. Nu-mi explic altfel abundenţa lor în ultimul timp, fie că sînt didactice şi pedante ori expresia unui grup şi a unei tendinţe, fie că sînt metafizice, ca a lui Laurenţiu Ulici, ludice şi polemice ca a lui Dan Silviu Boerescu, ori consecinţa unei perspective metodologice, ca în cazul aceleia concepute de Marin Mincu, care face obiectul acestei intervenţii.

Poezia română actuală (Pontica, 1998) – este vorba de peste o mie de pagini adunate în două volume – pare să nu-şi propună altceva decît să ofere spectacolul devenirii poeziei româneşti de după război, cu pretenţia

neascunsă de a stabili, în felul acesta, o cale de urmat și un drum pe care poezia viitorului nu l-ar putea ocoli. În spatele sintezei constatative se ascunde, în fapt, clarviziunea care îndrumă. Nu că n-ar putea exista surprize, dar Marin Mincu este convins că excepțiile nu fac decît să confirme regula, cazurile izolate neinteresînd din perspectiva diacronică a poeziei românești. Și atunci, el suplinește prin antologia sa nu numai o istorie a poeziei românești contemporane, dar și critica de... direcție. Prin faptul că legitimează istoric anumite forme poetice, Marin Mincu exclude, și nu numai din trecut, ci și din viitorul încă nenăscut, ceea ce nu corespunde viziunii sale. Și o face fără nici un fel de ezitări și neliniști.

La drept vorbind, sînt seducătoare cîteva din „argumentele" lui Marin Mincu. Pornind, poate, de la sugestii călinesciene, spectaculara perspectivă propusă se construiește *ŕ rebours*, trecutul fiind regîndit prin ceea ce a contribuit la o anumită germinație a prezentului. Dacă vezi istoria poeziei ca pe o succesiune logică, deși necontrolată, de forme și atitudini, atunci, privind în urmă, nu poți decît să constați validarea unor scriitori, și ieșirea din sistem a altora. De pe o astfel de poziție, de exemplu, un Cantemir, cu *Istoria ieroglifică,* sau un Budai-Deleanu sînt cazuri izolate care nu participă la metabolismul literaturii române. La fel i se vor fi părut lui Marin Mincu cazurile unor poeți pe care antologia sa nu-i include, și am vrea să credem că motivația absenței lor este doar de natură metodologică. Lipsesc, așadar, Cezar Baltag, Ana Blandiana, Dinu Flămând, Mircea Dinescu, Mircea Ciobanu, Mihai Ursachi (cîțiva dintre cei din urmă situați pe primul rang valoric de Laurențiu Ulici!) și lista ar putea continua chiar cu nume de poeți foarte tineri. Mă întreb, de exemplu, de ce nu se găsesc în antologie Simona-Grazia Dima, Marta Petreu sau foarte tînărul Ștefan Baștovoi.

În cazul poeților oarecum clasicizați, iconoclasmul lui Marin Mincu aș spune că este mai degrabă polemic și nu metodologic. Nu pentru că în felul acesta am avea o perspectivă revizuită a poeziei române, ci pentru că, omițînd cîteva nume sonore și știind că astfel va provoca reacții, el își afirmă mai elocvent exigența metodologică. Omisiunea, ca și includerea, face parte din strategia bine studiată și din misiunea pe care și-o asumă criticul de la Pontica.

În ce-i priveşte pe mai tineri, am spune că finalitatea demonstraţiei e mai puternică decît orice altceva dacă n-ar interveni şi alte criterii. Iată, de exemplu, situaţia lui Constantin Severin: Marin Mincu mărturiseşte a nu fi auzit decît vag despre poetul sucevean pînă la întîlnirea de la Neptun din vara anului 1997. Dacă antologia ar fi fost concepută şi publicată, aşadar, mai an, Constantin Severin ar fi lipsit. Aşa încît, ne putem întreba, pe bună dreptate, în ce măsură, nu poeţi care au debutat, precum C. Severin, în deceniul trecut, ci aceia care au venit în ultimii ani n-au fost ignoraţi din simplă necunoaştere. S-ar putea spune că ei n-ar schimba relieful şi principiile, deşi, în subsidiar, criteriul metodologic nu poate aboli o axiologie. Dezavantajul de a nu fi publicat la editura Pontica sau de a nu fi trecut pe la Cenaclul de Marţi al Literelor constănţene să se transforme brusc într-un handicap capital?

Mai mult decît atît, coerenţa însăşi a sistemului ar putea să se clatine. Pentru că, pornind doar de la o falie a ultimilor contemporani, despre care nu ştim dacă e reprezentativă, excluzînd, deci, din start, ceea ce ar putea să constituie o componentă decisivă a poeziei de ultimă oră, atunci privirea înapoi în căutare de puncte nodale ar putea fi foarte bine dirijată şi tezistă. Oricum, deşi Marin Mincu îşi începe antologia cu Adela Greceanu (născută în 1975, cu un debut în 1997), pe coperta a patra el nu se poate sustrage imaginii tradiţionale, Adela Greceanu situîndu-se la sfîrşitul unei liste începute cu Leonid Dimov. Avea dreptate Constantin Pricop să spună într-un loc că „Marin Mincu se opreşte undeva la jumătatea drumului, dînd cu o mînă şi luînd cu cealaltă".

Acceptăm, în fine, că prezenţa cîtorva nume consacrate nu se integra viziunii totalizante şi diacronice a lui Marin Mincu, dar atunci este ciudat că altele, aproape necunoscute, şi nu dintre cele de ultimă oră, sînt legitimate cu un curaj care şubrezeşte „rezistenţa metodologică". Nu le citäm, dar te întrebi la ce mai folosesc imperativele hermeneutice ale momentului şi ale metodei dacă ele sînt un mijloc de perpetuare a confuziilor. Legitimezi o metodă în defavoarea unei situaţii fie ea şi atipică?!

Peste toate acestea, la care s-ar mai putea adăuga cîte ceva, Marin Mincu priveşte imperturbabil către propriul model de interpretare, nu contrazis, ce-i drept, de fapte. Ignorînd cîteva nume importante – dar, la

drept vorbind, şi altele puteau fi ignorate, sau, mai mult decît atît, cu puţin efort, depus generos în alte cazuri, şi numele absente puteau să fie incluse perspectivei textualiste –, el propune o viziune, seducătoare, în fond, care mai are şi avantajul de a legitima poezia ultimei generaţii, sau măcar o parte a ei. În plus, Marin Mincu oferă şi instrumentele teoretice pentru pregătirea unui orizont de aşteptare adecvat. Cu Marin Mincu alături, evoluţia conceptului de poezie duce organic către o nouă „resubstanţializare", de existenţa căreia deocamdată el se îndoieşte, sau către o recuperare a aspectelor „slăbite" ale lirismului, nouăzeciştii consolidîndu-şi, ni se spune, un *concept poetic mai uman*. Oricum, Marin Mincu te convinge că Ioan Es. Pop sau George Vulturescu sînt mari poeţi, deşi nu te poate convinge că Mircea Cărtărescu e un poet oarecare. Cît despre drumul „ascendent" pe care ţi-l propune viziunea lui asupra poeziei româneşti, el rămîne parţial un simplu construct mental, întrucît procesul către autenticitate nu este absolut continuu. Orice recuperare a viului ni se pare că este urmată fără excepţie de o transformare a lui în retorică. Ultimul autenticism riscă şi el să se transforme în procedeu rece şi îşi inventează retorica, evoluţia părînd, în felul acesta, mai degrabă reluarea periodică şi nu lipsită de imprevizibil a unei situaţii generice. Dar nu este şi nu-şi asumă orice încercare de sistematizare riscul de a fi pînă la un punct un simplu construct mental care trebuie treptat substituit de realul ireductibil la sistem? Din păcate, sfîrşitul secolului XX nu mai permite oficializarea imaginii teoretice, perspectiva demitizantă şi de focalizare a detaliilor fiind o replică imediată. Este şi regretul nostru că nu putem fi seduşi pînă la capăt de o antologie, trebuie s-o recunoaştem fără a mai folosi argumente convingătoare.

Şi, totuşi, antologia lui Marin Mincu este mult mai mult decît atît. Cunoscut pentru bătăliile pe care le-a purtat, pe jumătate poate histrionic, dar demn în orgoliu – el nu pierde nici de data aceasta prilejul de a trimite săgeţi polemice către Eugen Simion, Nicolae Manolescu, Ion Bogdan Lefter sau Gheorghe Iova –, criticului îi place să se ştie că a susţinut cîteva „generaţii" poetice şi îşi face un titlu de glorie nu numai din faptul că prin cartea sa despre Ion Barbu a arătat prioritatea europeană a poetului interbelic, ci şi din argumentele teoretice oferite în favoarea unei atitudini

noi față de limbajul poetic, sau din receptarea imediată și cu instrumentele adecvate a unei poezii care, aflată mereu cu un pas în fața receptării, a uimit, cînd nu a provocat ironii, neîncredere și reacții severe. Iar această antologie, dincolo de selecție și de textele de prezentare, propune – într-o prefață care este ea însăși un studiu cuprinzător – o imagine originală, motivată și mai ales vie asupra poeziei românești, imagine construită pe o anume terminologie (uneori, ce-i drept, rebarbativă) și pe o viziune epistemică mai largă. Anchilozată în tipare și convenții care au făcut carieră în ultima jumătate de secol, istoriei literare i se descoperă alte modulații, sau măcar un alt fel interpretate, alt liant și alte criterii. Ar fi bine ca această imagine să intre în circulație prin manualele de școală.

Oricum, lui Marin Mincu nu poate să-i fie rușine să spună că „s-a bătut mai bine de zece ani" ca să impună un concept – textualizarea, și să valideze o practică literară – aceea textualistă. La drept vorbind, chiar atunci cînd îl neagă, fie și cu violență, cînd îi contestă terminologia sau o înțeleg cam mecanic, optzeciștii măcar îi datorează lui Marin Mincu dacă nu ceva în nume personal, măcar ceva în numele cauzei poeziei și a promoției ca atare. Asta în cazul în care nu este vorba de poeți ce imită steril niște „formule" poetice sau în cazul unor diluați moderni care, formal, încearcă să se „sincronizeze", punîndu-și măști care nu li se potrivesc. În fapt, păstrînd proporțiile, ca Maiorescu odinioară, Marin Mincu scrie un studiu de „estetică aplicată", în care întrebarea „ce *mai* e poezia", cu răspunsurile aferente și cu ezitările pe care le presupune orice act de validare și pe care criticul le mărturisește fără rezerve, se asociază unei perspective diacronice, deloc tributare vechilor modele. Se confirmă astfel ipoteza că, fără să se abată de la „adevăr", fiecare critic literar își concepe propria istorie literară.

Pentru Marin Mincu, de exemplu, ultima generație – începută în 1966, an în care apăreau *11 elegii* de Nichita Stănescu și *Scrisori esențiale* de Ion Gheorghe și despre care nu ni se spune dacă își încheie ciclul cu poezia ultimilor debutanți – conține patru promoții structural distincte. Astfel, promoția nouăzeci cuprinde post-textualiști melancolici și apocaliptici, promoția optzeci, post-moderniști, textualiști și textieri insurgenți, promoția șaptezeci, manieriști și evazioniști, și prima dintre ele, promoția șaizeci, moderniști, experimentaliști vizionari și onirici. Iată, deci, că pînă la urmă, segmentarea decenală, atît de supusă criticilor,

capătă o motivare interioară, venită din structura creației și din exigența unor criterii, fie ele și autoimpuse. Forța de a constata a criticului literar trebuie să se bazeze și pe curajul invenției, și pe rigoare metodologică, și pe intuiție și cultură.

În fine, pornind de la toate acestea, am putea rezuma, descrie și media, am putea contesta sau cere un surplus de explicații referitoare la imaginea sistematică propusă de Marin Mincu. N-o facem pentru simpulul motiv că nu vrem să diminuăm nici rezervele, nici bucuria inteligenței celor care vor apela direct la carte.

BCU IAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

AMARUL TÎRG AL LUI GHEORGHE GRIGURCU

Tot mai mult se vorbeşte în ultimul timp, de pe diferite poziţii, de critica poeţilor, semn, se spune, cel mai adesea, al lipsei de vigoare a criticilor veritabili şi profesionişti. Trecînd peste faptul că, în principiu, un poet poate face o citire mai atentă şi mai devotată, şi n-aş uita că lucruri fundamentale despre Blaga sau despre Bacovia au spus, înaintea criticilor, poeţii, tot aşa cum în avangarda exegezei caragialeene s-au aflat regizorii, nu pot trece cu vederea tendinţa poeţilor către apologii şi către mistificare. Cele cîteva excepţii, îmi vin în minte acum, din ultimele generaţii, Vasile Baghiu şi Simona Grazia Dima, confirmă, dacă-mi permiteţi să apelez la acest clişeu, regula.

În acest context, poezia criticilor este considerată mai degrabă un fapt istoric, oarecum clasat, caracteristic perioadei interbelice. Şi Călinescu, şi Perpessicius, şi alţi critici de prestigiu au scris poezie, instituind aproape cîteva reguli, chiar un model. Astăzi, o surpriză este Mircea Zaciu, care-şi demască faţa de poet într-un număr din „Argo", revista de poezie a lui Alexandru Lungu. Dar el stă alături de Ion Pop, Gheorghe Grigurcu, Ilie Constantin, Marin Mincu, şi lista ar putea continua.

Critic de primă mărime, hrănindu-se din intransigenţă şi parcă din nemulţumirile pe care le provoacă, dispus să scoată la lumină laşităţi sau meschinării în cazul acelor scriitori a căror operă impune, Gheorge

Grigurcu se află, dacă nu mă înșel, la a paisprezecea carte de versuri, debutul petrecîndu-se cu mulți ani în urmă, tocmai în 1968.

Amarul Tîrg (Ed. Pontica, 1998) continuă, cu ostentație parcă, un model liric pregnant individualizat, datorat însă, nu cum se întîmpla cu criticii-poeți dintre războaie, dimensiunii critice, ci unei naturi autentic lirice. Este însă lirismul unui discurs dens, aplecat mult asupră-și, interiorizat pînă la gnomism, care se revendică de la o înaltă intelectualitate și de la livresc, fără exhibarea intertextualității. La drept vorbind, Amarul Tîrg al lui Gheorghe Grigurcu nu are nimic din pitorescul cu care Ștefan Baciu descria odată Bucureștii, dar își asumă „modul înalt al lirei" barbiene, pe o topografie mai degrabă bacoviană. Ceva din natura misterioasă și ocultă a Isarlîkului e de găsit în acest spațiu, scriptural (sau textualist, dacă vreți) înainte de toate, devenit chiar metaforă a poeziei: *„Atît s-a mai păstrat: o respirație/ șovăitoare alcoolică/ prin care Tîrgul se eliberează de el însuși/ cînd nu-l observă nimeni –/ casele fără ziduri/ odăile fără case/ ai zice: o poezie pură"* („Atît s-a mai păstrat"). În fond, datorită schimbării referentului din planul emoției în acela al discursului, toposul pe care Gheorghe Grigurcu îl construiește se realizează nu, cum am crede în mod normal, prin decupaje, prin ipostazieri ale realului ori prin jocuri gratuit-gnomice, ci înainte de toate prin forța cuvintelor care creează sens, deci lume. Sensibilitatea lui, atunci cînd avem de-a face cu poeme asemănătoare hai-ku-ului, venite cumva și dinspre impresionism, atrage atenția asupra naturii semnificante a cuvintelor, din care de altfel își și trage substanța: *„Pe ferestrele somnoroase/ cerul lăsîndu-și/ albele cleioasele dîre/ precum un melc"* („Tactica cerului").

În așa fel încît, dacă am vorbi la Gheorghe Grigurcu de „poezie pură", atunci am avea în vedere aceste fapte care plasează pe un alt teren decît cel strict ontologic natura ingenuă a poeziei. Spațiul cuvintelor se lasă astfel recuperat, nu spațiul ideilor. Iar spațiul cuvintelor nu este unul utopic, deși exemplele de pînă acum dădeau impresia imaterialului, diafanului, evanescenței. Ești mai tentat să observi rafinamentele expresiei cuprinse în imagini dislocate, să faci din Gheorghe Grigurcu un miniaturist în sine, cu toate că, chiar în texte care par să se impună prin astfel de procedee, o altfel de forță devine primordială: *„Ce-ai putea spune*

despre-această goliciune/ care vibrează imperceptibil/ asemenea unei păsări adormite/ asemenea unui tăiş/ gata să-njunghie pasărea?" („Nud").

N-ar trebui uitat nici faptul că volumul este gîndit în elementele sale ca un întreg. Articulat pe un anumit sens, el nu trăieşte din frînturile care-l alcătuiesc decît dacă ai în vederea ansamblul. Scoase din context şi citite separat, poemele, fie chiar şi cele care sînt adevărate bijuterii, îşi pierd dacă nu din strălucire, măcar din gravitate. Umbra lor dispare şi o dată cu ea ceva din sensul autentic cu care au fost investite. Trecută prin imaginile post-expresioniste ale unui tîrg condamnat la nesubstanţialitate – şi aici poetul dă dovada unei forţe expresive pe cît de lapidare, pe atît de energice –, sensibilitatea lui Gheorghe Grigurcu arată ce anume poate înlocui transcendenţa şi cum se poate salva fiinţa din faţa spaimei de neant. Fie prin coborîrea în realul brut, care poate da senzaţia principiului şi a esenţialului, fie prin asumarea unei conştiinţe textualiste. Iată ultimele două poeme ale volumului, elocvente în acest sens: „*Sertare umplute cu prăpăstii// umbra roşie a unui castan albastru/ ţi se prelinge pe sub uşă// colţuri de stradă dincolo de care/ începe brusc infinitul// vine seara şi-ţi speli memoria la bucătăire/ cum un vas murdar*" („Sertare") şi „*Prea tare nu te speria// stihiile umblă de-a buşilea/ aidoma copiilor// fragilă e moartea/ asemenea unui ou// nepăsătoare cîntă-n tării/ neîmplinirea cum o ciocîrlie*" („Prea tare").

Chiar şi obsesia morţii, cînd apare, este văzută prin prisma scrisului care naşte şi ucide nu lumea, ci pe autor: „*Scrii şi transcrii faci şi desfaci/ cuvinte monstruoase ca şi cum/ te-ai juca fără păs cu un dinozaur/ cu un dinozaur ce te lasă să te joci cu el/ înainte de-a te mînca*" („Scrii şi transcrii").

Cum spuneam însă, chiar dacă găsim aici numai o cale şi nu o finalitate, Gheorghe Grigurcu este un extraordinar „pictor" al realului, în felul acesta un bacovian a cărui odisee sfîrşeşte în descoperirea spaţiului protector al scrisului, care ştie să contrapună imaterialităţii şi evanescenţei precise localizări, imagini groteşti, hilare gesturi, expuse parcă nu de dragul lor, ci pentru energia obscură pe care se întemeiază: „*Atît de păguboase vremuri pentru pietrari/ căci piatra se fărîmiţează asemenea unei ciuperci uscate.// atît de nerentabile vremuri pentru tîmplari/ căci lemnul se transformă-n rouă// atît de ingrate vremuri pentru fierari/ căci*

fierul se preschimbă-n frig polar// doar poeții provinciali se-ngrașă-n subsoluri/ aidoma guzganilor" („*Underground*"). Iată, mai mult decît atît, „O schiță a tîrgului": „*Din tuburile de beton ies gaițe/ fălcile afaceristului strălucesc aidoma unor goarne/ în telefonul blocat zornăi monezile umede de sudoare/ gazele ard înfundat iritâ pielea calendarului/ care se-acoperă de pete roșii/ pietrele-n curte sînt roase asemenea hainelor în coate/ de plictiseală oglinda șifonierului/ se strîmbă latră miaună ca un copil neastîmpărat*". Dar materialitatea frustă a acestor realități se dovedește, pînă la urmă, a aparține unui spațiu scriptural, purei idealități care proliferează într-o monstuozitate: „*De unde să pleci cînd stai pe loc/unde să revii cînd stai pe loc/ iar locul crește crește/ atît de rotund și te cuprinde cu nădejde –// hulpava monstruoasa umbră/ a unui obiect ce nu există*" („Topos"). Tocmai de aceea poetul se întreabă într-un loc: „*Să fie-Amarul Tîrg măsura mea/ ori eu să fiu măsura lui?*". Întrebare posibilă atîta vreme cît lumea poetului este o lume de cuvinte care capătă substanță, formă, sens: „*Cuvinte cochetînd între ele./ cum muștele// copaci extrași din țărînă/ cum dinții într-un cabinet dentar// biete case bătrînești clătinîndu-se/ aidoma unor bărci în furtună// și-o iarbă albicioasă pe-obrazul neras/ puhav al Amarului Tîrg*" („Cuvinte cochetînd"). Întrebare posibilă, de asemenea, pentru că nimic nu există în afara spațiului interior din care totul se naște: „*Contempli copacii buruienele/ gîzele și pietrele care cresc și se bucură de viață/ ah cît se bucură de viață/ la tine-n odaie/ prea bine știind că afară/ Universul e mort/ și tînjitor asemena unei odăi*" („Locuința mea în Amarul Tîrg").

Această forță a cuvintelor naște însă nu numai un anumit tip de exuberanță (una care nu devine vreodată orgoliu), dar și, ca revers natural, sentimentul neființei, o nostalgie a faptei: „*Vai încă nici un ritm/ nu e îndeajuns de convenabil/ nici o artă îndeajuns de perfidă/ spre-a reface ființa celor netrăite/ nici o culoare și nici o prozodie/ n-ar putea aproxima așteptarea fără țărmuri/ nici măcar urzeala slugarnică-a bijuteriilor/ și nici al monezilor de aur scîncet sexual/ n-ar putea răscumpăra Neîntîmplatul*" („Vai încă nici un ritm"). Puterea de a reconstrui lumea, metonimic, prin prisma Amarului Tîrg nu aduce prea mari satisfacții, ba mai degrabă amplifică o melancolie discretă, construită cu multă știință, nu o dată în accente confesive, pînă la tonalitățile mai crude ale unei abia reținute

revolte: *„Mim al Amarului Tîrg/ îngînîndu-i cu fidelitate/ urîtul rîgîitul/ indolenţele flatulanţele/ oracolele calpe/ şi-o dată pe an/ (ay soborul de clerici de gheaţă/ la geam)/ Florile dalbe"* („Mim al Amarului Tîrg") sau *„Bolnavă de pestă apa Jiului/ cum o turmă de porci// norii matinali miros a clor// pînă şi poezia crapă/ cum smalţul unui dinte"* („Zi la-ntîmplare"). Totuşi, un bacovian n-aş spune că este Gheorghe Grigurcu, cu toată această conştiinţă a declinului. Pentru că la el conştiinţa declinului, a golului, a lipsei de transcendenţă (*„Păşeşti pe-acest covor pe care florile/ şi-au vomitat/ singurătatea// astfel grădina e-n casă/ tu eşti în grădină/ în tine nimeni"*) este în acelaşi timp o bună cale de stăpînire a formelor degradate a lumii. Altfel spus, conştiinţa lumii este înainte de toate o conştiinţă a poeziei.

CÎTEVA METAMORFOZE ALE REALULUI

FIDELITATEA RĂU ÎNȚELEASĂ

S-a vorbit nu o dată despre „artificiozitatea" poeziei lui **Constantin Abăluță** (poet care debuta în 1968) și despre o rece premeditare care ar face din lirismul său, contestat el însuși pe jumătate, un produs al cerebralității. Reproșurile acestea, nedeclarate ca atare, vizează de la un punct încolo o mare parte a generației '70. Mai mult decît atît, poeții ei, și nu discutăm acum excepțiile, sînt lipsiți de o evoluție care să le metamorfozeze discursul și opțiunile și privesc cu narcisism la formula care i-a consacrat, inapți parcă pentru inovație. Constanța aceasta, care ar trebui să fie semnul autenticității, pare de la un moment dat expresia lipsei de vigoare.

Oricum, prin ultimul volum, numit *Drumul furnicilor* (colecția „Poeții orașului București", 1997), Constantin Abăluță confirmă afirmațiile pe care lirismul său le-a provocat de multă vreme, dar lipsa devenirii interioare nu e un handicap în fața unei rafinate științe a versului. Și nu înseamnă că, dacă e același, poetul e și monoton.

O atentă abandonare a sinelui și a afectelor îl face pe Constantin Abăluță să nu scrie poeme ale eului ori ale crizei decît în măsura în care eul

se reflectă discret în lucruri şi în scenarii care devin nişte ipostaze epice ale lui, ipostaze ce declanşează un fel de flux linear al meditaţiei. Cu toate această depersonalizare care atinge absurdul – poetul construieşte simple profiluri poştaşului, omului fără buletin, omului apatic ori muştii, iar poeziile sale se numesc „Apa care curge la baie", „Scaunul din mijlocul drumului", „Paharul cu apă din dulap", „Cîntarul din parc" ori „Strada pe care plouă-ntotdeauna" –, poetul scrie ca şi cum ar nota într-un jurnal derizoriile „aventuri" ale peregrinărilor sale prin irealitate, simţind fără să vrea, pretutindeni, apropierea morţii. „Pasărea" este un astfel de poem al neliniştii voalate: *„O pasăre a intrat în podul casei noastre./ O auzim noaptea zburătăcind prin toate cotloanele./ Îi presărăm firimituri de pîine de-a lungul grinzilor,/ îi punem apă într-un jgheab vechi./ Duminica atunci cînd venim de la film/ ne urcăm tiptil în pod şi încercăm s-o surprindem./ N-am reuşit pînă acum niciodată./ Ne-am consolat oarecum zicîndu-ne că/ s-o ştim prezentă e mai important decît s-o vedem./ I-am învăţat pînă şi cele cîteva capricii/ şi, satisfăcîndu-le, înjghebăm un fel de dialog:/ ciuguleşte doar de pe anume grinzi,/ bate cu ciocul în jgheabul metalic/ dacă-i punem apă în alt loc./ Şi totuşi duminica după film/ ne strecurăm în pod cu sentimente tot mai amestecate:/ ne va fi dat s-o vedem doar în unica înfăţişare/ căreia nimeni nu i se poate sustrage"*.

Motivul liric cel mai frecvent al poeziei de acum a lui Constantin Abăluţă este acela al absenţei. „Întotdeauna cînd nu sînt acasă cineva bea apă din pahar", „cineva vine la uşa mea şi sună/ fugind înainte s-apuc să deschid", în fine, peste tot cineva îşi face simţită prezenţa într-un mod bizar, nearătîndu-se decît în moduri care instituie un cult al morţii, tratat cu un fel de solemnitate magică. În ciuda absenţei care se arată ca absenţă, poetul nu are nici un fel de îndoieli asupra identităţii ei, dar nici nu aşteaptă decît cu o anume curiozitate momentul dezvăluirilor. El îşi creează în felul acesta o situaţie privilegiată şi contemplă cuprins de extaz chiar dispariţia în ireal, sustragerea din devenire, pierderea identităţii: *„Musca Josefina stă între ferestre hibernînd./ Avem grijă să aibă la-ndemînă/ firimituri de pîine şi-un copăcel de apă,/ dacă se-ntrerupe cumva hibernarea/ să nu moară de foame.// Musca Josefina se plimbă ameţită pe geam/ apoi se-opreşte şi stă aşa ore-ntregi./ Vîntul zgîlţîie geamul/ raze de soare îl străbat/ noi deschidem fereastra ca să împrospătăm apa din copăcel,/ dar pe ea nimic*

n-o clinteşte./ Uneori rămîne acolo mai multe zile ca un sfinx./ E sigur că nici ea nici geamul nu ştiu cît timp a trecut./ Musca pătrunsă de hibernare. Geamul de transparenţă"(„Musca dintre ferestre").

În fond, poezia lui Constantin Abăluţă este a unui contemplativ obosit puţin de posibila sa situare în afara decorului. Mai bine s-ar simţi pierdut printre lucruri, cu o conştiinţă de sine difuză, fără să perceapă semnele trecerii, dar toate acestea doar se întrevăd – şi atunci, în aşteptarea lor, poetul îşi construieşte un spaţiu pregătitor, rar de tot întrebîndu-se dacă, de exemplu, „*Copacii pe care-i vezi pe fereastră sînt parte din peisaj/ ori din viaţa lăuntrică*?". Aceasta şi este ipostaza existenţială pe care poetul o cultivă, neasumîndu-şi decît ezitarea, nu şi gesturile hotărîte şi imperative. „*Va trebui să mă scol şi s-o pornesc iar pe străzi/ să las pe borduri mici felii de pîine/ să caut un loc prielnic pentru depozitele fabricii de oglinzi*", spune poetul într-un loc, iar altă dată: „*În această dimineaţă mohorîtă/ privesc antenele de pe terasă cu detaşarea/ undei incompatibile survolînd prin văzduh/ între mine şi lucruri se interpune un ecran făcut din toată plictiseala lumii/ mă simt ca o furnică pe cearşaful întins la uscat*". Pînă la urmă, Constantin Abăluţă nu scrie decît ceea ce vrea să scrie, adică – în linie postbacoviană – o bună poezie de atmosferă, o poezie a orbecăielii prin ceaţă, a monotoniei unei terase, a dimineţilor ceţoase care-i aduc în faţă o deloc surprinzătare pisică albastră ori nevoia de a căuta, în faptele banale ale zilei, drumul furnicilor.

NOUA MELODRAMĂ

Pornind de la un vers, sau de la mai multe, **Traian T. Coşovei** a publicat la un moment dat o bună carte despre poezia generaţiei sale. Preluîndu-i „metoda", aş cita ca elocvente (deşi încercarea aceasta e reductiva şi deformatoare), şi nu numai pentru *Ioana care rupe poeme* (colecţia „Poeţii oraşului Bucureşti, 1996), ci pentru întreaga sa

sensibilitate şi atitudine poetică, trei versuri din „Paradise de mucava": *„Viaţă de nichel, paradise de mucava, ani de copeici zornăitoare./ Ne uităm unul la altul prin oglinda retrovizoare –/ cine trăieşte, cine respiră, cine mai moare...".* Şi asta pentru că găseşti aici şi universul sordid devenit spectacol hilar şi grotesc, şi spectrul alienării lunecînd în violenţă, şi o gratuitate care, venind dinspre jocul lexical, pune în evidenţă, pînă la urmă, o lipsă de implicare colerică în real.

Poate mai evident decît în alte volume, există în poezia lui Traian T. Coşovei o ironie afectată, cochetă, făţişă, un aer de teatralitate nonconformistă pe motive care se repetă uneori cu o insistenţă obositoare. Pe de altă parte, cu toată ironia de care e în stare şi care accentuează, de fapt, fenomenul prin contrast, poetul cultivă manierist o sentimentalitate îngroşată spre hilar şi parodic, deliberat fadă şi anacronică, dar care ascunde un sîmbure de înstrăinare. Încît ai spune că, oricît de deghizate, sentimentele atît de blamate sînt de la un punct încolo înfăţişate cu impudoare. Amintind de Miron Radu Paraschivescu, de o lume balcanic-lacrimogenă, ahtiată după voluptăţi sentimentale, gustînd dulceaţa amăruie a declinului, Traian T. Coşovei s-ar putea revendica, în fond, de la spiritul (şi chiar de la limbajul) caragialean. În lumea lui Coşovei, de carnaval, circ şi marionete (şi e posibil ca, înaintea lui Caragiale, exegeza care a observat carnavalescul caragialean să-l fi influenţat pe el şi pe alţi congeneri), nimic nu e simplu şi gratuit, iar ludicul e doar o impresie. Căci o violenţă abia întrevăzută reduce lumea la replici scîrbite şi şocante, prinse în firesc ul lor de o vocaţie a înregistrării veriste a cotidianului grotesc. Decupajele din real instituie în poezia lui Traian T. Coşovei exact gestualitatea searbădă şi, într-un fel, instinctivă. Nu e vorba aici de o simplă depoetizare, ci de o cădere din metafizic care-l face pe poet să afirme „Nu mai vorbesc, hămăiam" şi să constate fără blîndeţe că fiinţa e redusă la condiţia de mamifer care-şi descoperă mereu originile în maimuţă: *„Decoratorul de vise se dădea cu capetele verzi de pereţi./ Don' plutonierul bătea cu vîna de bou şi se întrista:/ «zi, bă, astea sînt destine, iluzii cu gratii sau vieţi?» Şi, mai departe, la macazul cu dinţi de viplă: «Nu înţelegi că şi materia cenuşie/ dacă o ungi cu sacîz e tot un arcuş, o alifie.../ zi, mă, că am şi eu viaţă, rate, chirie...»".*

Alienarea este mărturisită fără intermediari sau metafore, direct, într-un fel de strigăte golănești: *„Nu vezi că am tricoul de **metalist** pe care scrie «poate mă șucărești»!/ Și n-auzi cum vin de la uzina de cositor, doritor din pereți în pereți/ și cum iau metroul de dimineață la fabrica asta de viață?/ Cum mă tîrăsc cocoșat, lihnit de iubire la pat -/ n-auzi, bă, că sînt marginalizat?!"*. O componentă socială este mereu prezentă în poezia lui Coșovei, care, într-un mod indirect, acuză și sancționează, fiind legată, însă, de o vreme a terorii. Poetul care a scris pînă și un volum „în așteptarea cometei" nu poate scăpa prilejul să spună în titlul unei poezii „Tovarășu' nu mai vine" amintindu-și: *„Ne obișnuisem cu grilajul, lacătul mut, plimbarea de dimineață și cușca"*. Din această amintire a secolului rece și „gîngav" se naște sarcasmul, ironia sceptică, umorul negru chiar: *„Pluteau ghilotine prin ceață: «Capetele astea sînt proaspete, de dimineață?»/ Întreba o gospodină în piață/ cîntărind în palme gîturi și gîturi de păpuși./ Era arătoasă/ gospodina sufletelor noastre, cu coasă"*.

Pe acest fundal, poezia lui Traian T. Coșovei este una a ezitărilor în gradarea grimasei. În diferite locuri, posibilitățile lui sînt cam aceleași: „ce să fac: să recit, să urlu, să zbier?", „să rîd, să mai urlu, să strig?" sau „eram un fel de ițic ștrul dezertor/ mă împleticisem între: să zbier, să zbor, să omor?". În fond, printre paiațe și marionete, poetul „copiază" sentimentele și le asociază invariabil fiziologicului. Poezia lui Traian T. Coșovei este în primul rînd poezia unei lumi pe care o demască: „Trăiam și eu în conserva asta de viață" sau „eram numai carne de tun și sentimente de mațe". *„Era un fel de viață pătrată/ ceva între Azilul Antipa și Crucea de piatră./ Prin stratul găurit de ozon/ mă prefăceaam și eu din maimuță în om/ și din om în paiață.//[...]//Ăla de pe capră era mut, orb și surd/ Și eu scuipam pe covor viața asta plină de ultimele știri:/ eram decupat din priviri și priviri și priviri -/ cu foarfeca tăiam în stînga și-n dreapta/ imagini și sentimente desfăcute la șliț"*, citim într-un poem care se numește „Cîini și pisici".

Pe lîngă toate acestea, Traian T. Coșovei scrie acum o poezie de dragoste amintind mult de „poemele de amor" ale lui Mircea Cărtărescu, deși, se știe, el este inovatorul. Și asta nu atît prin aerul ștrengăresc și prin sentimentalitatea persiflată, cît mai ales prin ceea ce s-ar putea numi lirica lexicului. E și un carnaval al cuvintelor în poezia lui Coșovei, e o plăcere a înșiruirii termenilor într-un fel de atracție involuntară a lor, în enumerări

care au putut fi puse pe seama unui balcanism salvator: „*Cu căştile surde atîrnate la urechi şi patine verzi pe rotile/ alunecam ca prin vis printre coapsele tale amandine/ care foşneau prea tare, prea foarte.../ Erai chiar tu, care împărţeai la întîmplare viaţă şi moarte.*" („Ioana").

Şi totuşi, ai impresia că în volumul acesta, nimic nu e necunoscut. Îţi sînt ştiute şi procedeele, şi (d)efectele unui poet care nu ezită să se propună mereu, fără menajamente, cu o încredere nelimitată în forţa poeziei.

NOUA POEZIE MITOLOGICĂ

Ruinele poemului, volumul de poezii al lui **Liviu Ioan Stoiciu** publicat la editura Pontica în 1997, este din multe puncte de vedere o surpriză, deşi continuitatea de stil şi de viziune se impune cu uşurinţă. În primul rînd, se păstrează oralitatea şi impresia de spectacular. Există un fel de umbră cu care poetul intră într-un joc de întrebări mirate şi de răspunsuri, şi lucrul acesta e aproape o ostentaţie a poeziei lui Liviu Ioan Stoiciu. Dar de data aceasta discursul e mai puţin contorsionat, mai puţin dificil, iar limpiditatea dă furiei de altă dată un aer de noblete, un timbru solemn. Demonismul nu se temperează şi nici sarcasmul. În schimb, colocvialitatea în sine se lasă cucerită de o meditaţie impersonalizată. De altfel, titlul volumului atrage atenţia asupra acestei noi dimensiuni, ca şi asupra tematicii, care se pliază pe eros, moarte şi, cum ar spune un prieten, poet el însuşi, pe erosiunea timpului. Poate de aceea poezia aceasta a lui Liviu Ioan Stoiciu, care ni se pare cu totul nouă în registrul său poetic, evită extravaganţele şi experimentele (sau le dă un sens... constructiv) şi ne dezvăluie un modern sensibil la fragilitatea fiinţei şi la misterioase corespondenţe. Pînă la urmă, un contemplativ solar este Liviu Ioan Stoiciu, cel puţin în primul dintre cicluri, vrăjit de mitologii aurorale, convins că realul e numai umbra unei taine nedescifrabile: „*Fluturi cenuşii, ameţitori, parcă ne conduc, strict/ organizaţi, pe drumul/ forestier, spre Cascada*

Duruitoarea, îi/ numărăm: din aceşi fluturi, în secret, ţăranii/ fac pe aici o bere/ halucinogenă, nu? În perioada lor de tensiuni interioare, îmi/ confirmă un călugăr, fără să/ se opreasc, pînă/ să ne depăşească rapid, că se duce la Schitul/ lui, Dochia, şi-l apucă foamea/ dacă merge încet. O/ bere halucinogenă care aduce un elogiu/ defuncţilor. Fluturi// cenuşii, misterioşi: ei îşi succed unul/ altuia, cu siguranţă, sînt/ clociţi în/ ouăle depuse în corpul zeului/ adormit, alt zeu defunct, unul din zecile de zei ai/ locurilor, dispăruţi. Aici, neapărat// aici, unde miracolul,/ ademenirea şi seducţia te/ trag la fund, dacă îţi pui mintea".

Ca poet al iubirii, Liviu Ioan Stoiciu nu-şi cîntă dragostea, ci descoperă sensuri care învinge prezentul şi individualitatea. Astfel, citim, *„stăm întinşi acum/ înfloriţi/ unul lîngă celălalt, după/ dragoste, scuturaţi de petale, în/ sicriu, abia atinşi, cu/ trupurile schimbate între noi, la începutul/ unei alte lumi".* (*Cu trupurile schimbate între noi*). O *„mistică solidaritate autohtonă"* uneşte timpii, o femeie care îşi arată sînii este *„cealaltă"*, din veac, cea care *„a contribuit la agonia civilizaţiilor"*, în fine, totul prinde contururi aurii, peste toate adie filfiirea morţii şi vraja frumuseţii de nenumit. Vezi deodată, mirat, nu obsesia dizarmoniei, atît de prezentă în alte volume, ci echilibrul identificării cu lucrurile originare. Nici strigăte de furie, nici chiote, nici revoltă, ci o blîndă cădere în basm, un panteism livresc, de înaltă ţinută ironică: *„Că şi bunica mea, viţa de vie agăţătoare, a/ crescut pe un arbore. Arbore care i-a devenit soţ pînă/ la urmă – că, intimidată, ea şi-a vărsat anume pe/ rochie/ prima ceaşcă de vin, îndrăgostită să/ aibă motiv să se dezbrace,/ spre fericită dezlegare..."* (*Ochiul mistic*). Viaţă, moarte, sînt acestea doar forme peste care pluteşte o conştiinţă mai înaltă, de bun augur pentru poezia lui Liviu Ioan Stoiciu, şi o *"abundenţă sufletească"* vindecătoare, nefirească. Asta îl face pe Liviu Ioan Stoiciu să descopere permanent în spatele realului metamorfoze neaşteptate, un sine cosmic deghizat, gata să înfrumuseţeze cu nostalgii abisale lumea. *„Ce sînt, în definitiv, craniile acelea fosile/ spînzurate în corcoduş, flori?"*, se întreabă într-un loc poetul.

Celelalte două cicluri par să fie mai aproape de ceea ce fusese Liviu Ioan Stoiciu în volumele anterioare, în special în *Singurătatea colectivă*. În cel numit *maşina de catastrofe (poemul ruinelor)* ne reîntoarcem brusc pe tărîmul contrariilor ameţitoare, teribile, groteşti, pe solul „fragmentelor" şi

al „umorilor", ca să parafrazez un vers ce spune: *„fragmentul este singurul gen compatibil cu umorile mele"*. Nimic nu-i este interzis poetului îngreţoşat de imaginea exasperantă a lumii. Stau alături, ca într-un tablou, *„pe o masă de scris un nai o pîlnie în formă de falus/ bineînţeles o şopîrlă vie un craniu de bou/ o frunză uriaşă de palmier o broască ţestoasă care/ a împlinit un secol o scară la cer un/ ciorchine de strugure mucegăit „vine un timp cînd/ te usuci" plus/ clovnul rînjit cu gingiile umflate"*. Toate acestea se motivează la Liviu Ioan Stoiciu printr-o coborîre energică, chiar dacă aluzivă, în biografia sa şi a părinţilor, prin scene de război sau secvenţe ale cooperativizării, imagini care capătă semnificaţia unui „sfîrşit de lume". Acum, Liviu Ioan Stoiciu reconfirmă puterea versului său de a intui macabrul, urîtul, viziunile rele: *„o mînă tatuată cu inimă şi săgeată smulsă cu/ o bucată din umăr zboară/ cînd organele pe fundul abdomenului în interior/ crabii foşgăiesc pretutindenea răstoarnă borcane cu licori/ şi cataplasme acolo a fost cîrciuma"* etc. În fond, de ce toate acestea?! Liviu Ioan Stoiciu ne dă o lecţie de... realitate. Iată ce declară: *„ne ciupim dureros carnea să ne dovedim că mai sîntem/ vii culcaţi pe fundul unei gropi/ comune"*. Fireşte, nu e decît o revoltă melancolică şi resemnată în aceste versuri.

În ultimul ciclu (*dărăpănătura manuscriselor*), Liviu Ioan Stoiciu redescoperă, însă, gestualitatea arhetipală, mirarea mitică, feminitatea care oferă, într-un fel de transă (să fie.. voinţa oarbă de a fi?!), soluţia energiei regeneratoare. Un Iisus femeie este fetiţa cu siluetă de zeiţă din *Peştele în coteţ*, iar spuma mării este *„formată în urma căderii organele genitale ale părinţilor/ ei în mare"*. Vechiul zeu se arată din nou şi pregăteşte *„locul să semene sămînţa"*.

Poezie de concepţie scrie Liviu Ioan Stoiciu de data aceasta (nota bene: umorile-i sînt învinse!), dar şi o, totuşi, poezie militantă, într-un sens mai înalt, nu strict civic. Ţi se impune cu vigoare impresia că e, în ordonarea poemelor, un traseu iniţiatic. Solarei armonii iniţiale îi urmează o cădere în istorie şi în grotesc, aceasta din urmă căpătînd sens într-o „expansiune permanentă" de lumină. Iar, pe de altă parte, poetul depune mărturie că „unul e în toţi tot astfel precum una e în toate". În acest caz, „ruinele" poemului nu sînt cele ale unei prăbuşiri, semne ale declinului şi ale neputinţei, ci temelia înălţării.

REZISTENȚA PRIN POEZIE

Poeme golăneşti se numeşte una dintre ultimele cărți ale lui **Gellu Dorian** (ed. Cartea Românească, 1997) şi, la drept vorbind, nu prea înțeleg de ce. Pe de o parte, vechile titluri îl plasau pe autorul *Elegiilor după Rilke* într-o zonă mai puțin teribilistă, mai puțin îndrăzneață, aş spune chiar – prin prisma opzeciştilor „furioşi" – elegiac-convențională. Punctul înalt atins în volumul tocmai amintit, volum din 1993, şi datorat unei priviri pătrunzătoare care instituie solemnități, se regăseşte, într-un fel de declin, ce-i drept, şi aici. Pe de altă parte, lirica lui Gellu Dorian nu s-a modificat foarte mult nici în – să zicem aşa – tăietura realului, nici în atitudine, nici măcar în ceea ce am numi, totuşi, tematică. Voința unui sens care se derulează şi se instituie în secvențe distincte nu e, la Gellu Dorian, nici de data aceasta foarte puternică. Volumul începe cu un ciclu deja cunoscut, *În absența iubirii*, pentru a continua cu poemele izolării poetului într-un timp căzut, poeme ale sfîrşitului de mileniu, în fine, poezii care pun față în față iluzia unei singurătăți orgolioase şi protectoare cu realul grotesc, blamabil, căzut. Nu există poate poem care să nu deplîngă – într-un limbaj îndrăzneț adesea, dar nu agresiv, în fond, şi nu agresiv din cauza unei naturi mai degrabă contemplative şi retractile – diferența ontologică dintre sine şi lume. La sfîrşit de mileniu, poetul mai păstrează cu sfințenie ideea poeziei, copleşit de agresivitatea imaginilor, a sunetelor, a emoțiilor coborîte în rudimentar. Iată un text care se numeşte *Dulcele meu colț de păianjen*: *„în poemul acesta/ poesia dispare ca o domnişoară sub pătura activistului de partid/ aflat în campanie agricolă continuă – eh, Benedeto, cu estetica/ se ocupă pikamerele; vino, îți spun în gînd, vino, vreau/ să-mi cînți, poesia/ a dispărut de la Ezra Cantos încoace, dar ne face semn,/ ne face semn,/ şi poate o vom regăsi, ce zici, ce părere ai,/ dulcele meu colț de păianjen?"*.

Dar poezia lui Gellu Dorian instituie în primul rînd frica, disperarea şi groaza în faţa mizeriei şi a declinului. Cu fine antene, poetul dă frîu liber prea groaselor tuşe în „pictarea" prezentului, „vremea (scle)rozelor". Dacă uneori e amar-ironic (*„vremea (scle)rozelor de aur/ abia a-nceput, să nu-ţi faci griji de griji, să nu-ţi pese..."*), alteori e şfichiuitor în enunţuri directe, franşe, fără nedumeriri: *„În bucătăria cu jar, acolo mîntuirea şi prostia stau mînă-n mînă de carton/ şi croşetează; de fapt două proteze care pot lovi mortal/ la o adică, în mijlocul fericirii acum recîştigate în faţa galantarelor pline/ ca în faţa ieslelor pline de nutreţ vitele,/ în rest nimic, poa' să nu se mai întîmple nimic, ba pot chiar/ desfiinţa cinematografele, teatrele, opereta, în schimb să nu/ dispară rujul de buze, mushkyul phylé, kabanosul, karkassa de porck,/ kothletul şi* **help**-*urile, în rest, facă-se pre voia lor/ precum numai pre pămîntul ăsta blestemat şi mîncat de toate jigodiile;*". Oricum, regimul acesta se extinde asupra imaginarului însuşi, atît de prozaic încît atentează uneori la identitatea lirismului lui Gellu Dorian, mai pudic, mai solemn şi mai manierist totodată. Citim astfel în *Spaima*: *„numai spaima, numai ea îi ţine în casă cu mintea sub fermoar/ ca ţîţele unei prostituate sub haina de piele,/ numai ea îi ţine închişi, ca buturile roşii de porc în congelator,/ afurisită dihanie!*".

De partea cealaltă, poetul şi sentimentul irevocabil al morţii. Există la Gellu Dorian atîta disperare, sau măcar e căutată şi aşteptată atîta disperare cîtă să facă din poet o figură emblematică a spiritului şi a rezistenţei, chiar atunci cînd el pare, în fragilitatea-i, coşmaresc şi ireal. Iată ce citim în *Finalul unui poem înainte ca poetul să se aşeze în somn*: *„Cît despre poet, nimic – ce importanţă mai are şi această umbră/ trecînd dezbrăcată prin casă?*". Altă dată, poetul însuşi e în criză şi poezia refuză să se nască. Rănile nu mai au, ca în vremuri trecute, forţa şi energia de a irupe în explozii creatoare, tămăduirea prin vers a ajuns, chiar dacă poetul mai urmăreşte alesul vînat, o iluzie.

În fond, limbajul însuşi este azi un instrument în mîna tuturor, şi Gellu Dorian repetă aici un lucru spus de mult de Eminescu, prea retoric şi discursiv chiar: *„Verzi şi uscate, vorbele goale cad de-a dura pe caldarîm sub/ ochii versaţi ai omului care nu mai ştie nimic altceva/ decît să se strecoare printre cuvinte ca schiorul printre/ jaloane, trecînd linia de sosire cu sufletul cît mărgica./ Din ele face cocoloaşe, le aureşte şi le dă*

drumul/ în public prin microfonul principal, zîmbește, strînge din/ umeri, vrea să dea din mînă – tic verbal! – dar își aduce aminte/ de gesturile diareice ale înaintașului" și poemul continuă în felul acesta.

Atîta *„poezie fără poesie"* face din Gellu Dorian un rafinat care, pe jumătate retras în sine, sancționează violențele secolului și ale limbajului devenit „noian de cuvinte" și „demagogie". Și este multă luciditate într-un vers care poate fi citit ca un veritabil program: *„e o nefericire să nu trecì cu adevărat măcar printr-un singur cuvînt"*. Cu toate acestea, în căutarea acestui cuvînt, în absența și în așteptarea lui, așa cum este în absența și în căutarea iubirii, Gellu Dorian scrie poeme care vîntură triștețì, care nu se pot sustrage realului, care trăiesc din plin șocul „sfîrșitului lumii". Renunțarea lui Gellu Dorian e, de aceea, fără dubii: *„Nici Homer n-a putut îndrepta lumea, nici/ Shakespeare, nici Eminescu, cu atît mai puțin noi/ care strigăm în deșert, în urechea de zdreanță a nimănui"* (*Frumusețea va salva lumea*). Iar umanismul lui generos stă tocmai în încercarea de a face din această renunțare un sens, de a proteja prin renunțare măcar tristețea și rănile, chiar dacă asta stîrnește uneori propriile-i reproșuri antinarcisiste: *„acum/ ne privim rănile și așteptăm să ni se facă altele,/ stăruim în triștețe de parcă rostul vieții ăsta ar fi..."*.

FORȚA „JOCULUI SECUND"

„Cămașă de forță/ pentru păsări/ sîntem" spune **Ioan Vieru** într-o poezie din volumul *Peisaj confiscat* (Helicon, 1997), punînd în felul acesta în aceeași postură ființa și un real pe care poetul îl neagă prin tot ceea ce scrie. Din cîteva asociații bizare de întîmplări și gînduri care iau chipuri metaforice, poetul clădește o lume care se naște numai din vocația construirii, cerebrală, rece, lipsită de patetisme și pasiune. La un moment dat poezia lui Ioan Vieru se declară, totuși, una mimetică, dar punctul de reper de la care se pornește îl constituie un real decantat, ajuns la esență

tocmai în şi prin actul poetic. *„Arta poetică/ şi exerciţiile abandonate/ o mînă care transcrie însîngerata/ lamă a ploii"* – citim într-un loc.

Dintr-o poezie care se numeşte *Spini în oglindă* reluăm două fragmente care sînt mai uşor descifrabile, mizînd pe metaforă, dar şi pe un discurs programatic. *„Întoarsă-n realul real/ picătura de ploaie ucide recolta"*, ultimul vers referindu-se la *„virilitatea spinilor din oglindă"*. Par să fie toate acestea dovada certă a puterii pe care o are lumea cealaltă, a „jocului secund", şi a forţei în plan ontologic pe care se bizuie „priveliştea" din text. Citind poezia în întregul ei, înţelegi însă că energia aceasta constă tocmai în ambiguitatea metaforei, în amplitudinea oniricului şi a emoţiei: *„Mîna în locul iederei/ ascunde zidul oaselor// întoarsă-n realul real/ picătura de ploaie ucide recolta// celulele-mi fură haina/ şi pîinea/ rămîi în locul meu/ s-auzi topoarele în pădurile ţării/ să vezi aşchiile/ din marmura cerului/ să recunoşti în paraginã/ anotimpul trişat/ de virilitatea spinilor din oglindă"*. Nu există în poezia lui Ioan Vieru nici un fel de discursivitate, de punte raţionalizată între impresii. Succesiunea imaginilor tot mai lapidare mizează nu pe ceea ce s-ar putea numi strict încifrare, dar, oricum, pe o înţelegere mitică a unui real care creează mari dificultăţi în înţelegerea logică a mesajului. O înţelegere disprețuită de poet, căci citim: *„Bine faci tu călătorule al tuturor vieţilor/că nu comentezi poezia/pozitiv negativa stenogramă/ a inimii şi a creierului/într-un exemplar singular// mici staţiuni maritime/ recompun lumea/o alta fiind cea prezentă/şi amînată* (*Traversarea*). De aceea zicem că poezia lui Ioan Vieru este o întoarcere la funcţiile prime ale verbului. La el, *„colina verde vînează copacul verde"*, *„doamna va trece strada desculţă/ pe un nor de hîrtie"* sau *„muntele s-a prăbuşit într-o piatră"*. Există în poezia aceasta, ca în ultimul vers citat, multe metafore care vorbesc despre revenirea materiei la esenţă. De aceeaşi factură este la Ioan Vieru refuzul discursului biografic, prea personalizat. Ceea ce contează nu este fiinţa proprie, şi poate nici măcar Fiinţa, ci *„imaginea interioară"* cultivată cu un rar devotament. Poezia lui Ioan Vieru este o poezie care numeşte, nominală şi enumerativă, în care, pe aceeaşi impresie, se suprapun imagini ce, în succesiunea lor, aproximează sensul. Toate imaginile acestea suferă, ca să zic aşa, de o anume inconsistenţă, o transparenţă care le face ireale, evanescente, dar foarte puternice. Cu atît mai puternice cu cît „reflectă" sau „se reflectă"

într-un „peisaj" uman lipsit de farduri. Priveliştile lui Ioan Vieru – şi este acesta un cuvînt pe care îl foloseşte el însuşi cu o anume insistenţă – sînt imaginile unei luciditǎţi peste care lunecă umbra visului. Să nu uităm că volumul însuşi se numeşte *Peisaj confiscat*. Confiscat poate tocmai de luciditatea aceasta a visului.

Ce se întîmplă în *Transparenţă cu Pietŕ*, volum scos tot în 1997 în colecţia „Poeţii oraşului Bucureşti"? Cu toată asumarea subconştientului („pasărea tocmai trece prin sticla ferestrei/ direct în subconştient", citim), Ioan Vieru foloseşte aceeaşi metodă a conceptualizărilor – şi nu e nici un fel de contradicţie aici – provocînd straturile metaforice ale limbii şi suprapunerea succesivă de niveluri vizuale peste o idee poetică aflată în continuă devenire.

Tematic vorbind, volumul se fixează în jurul cîtorva sfere semantice: călătoria, eşecul, spaţiul natal. Călătoria este o continuă rătăcire, chiar atunci cînd spaţiul avut la dispoziţie e cel poetic, iar priveliştile natale confirmă pierderea şi ceea ce se numeşte „temniţa din ochi". Imaginarul lui Ioan Vieru nu poate fi corect identificat fără a aduce în discuţie *corabia, ambarcaţiunea, barca, naufragiul, golful* ori *labirintul*. *„Asta-i o plasă nu jurnalul de bord"* spune un vers care confirmă în fond o alt fel de asumare a realului decît cea tr mbiţată de o parte a optzeciştilor, căci Ioan Vieru refuză orice intruziune a biograficului în spaţiul metaforei sale. De altfel, refugiul în priveliştile copilăriei nu au decît o încărcătură mitică şi ideală: *„uitaţi în regiunea natală/ va trebui să repetăm numele unui zeu"* sau *„captiv e zimbrul pe meleagurile natale"*. Există în aceste versuri, ca în toată poezia lui Ioan Vieru, o zonă în care cerebralitatea îşi asumă melancolia adîncă a fiinţei rătăcite în prezent. Cîţiva magi care îşi caută prin tîrgul copilăriei casa – iată miezul aproape eminescian al liricii lui Ioan Vieru, care nu e ferită de „ţipete" sau „sfîşieri". Dar clamarea, sentimentală ori umorală, nu există decît prin cenzura numirii metaforice: *„după ce norii se retrag voi pierde o după amiază/ pe terasa de unde/ întîmplător mi s-a arătat rugul ploii"*. Pînă şi anotimpurile, privite la modul general, sînt lipsite de vitalitatea interioară a modelului unic. *„Primăvara nu este secreta pulbere de aur/ a inconştienţei"*, citim într-un loc.

Fără îndoială, Ioan Vieru refuză realul, caută prima zi şi ştie că pulberea genezei este identică suferinţei. De aceea totul capătă irealitatea visului; de aceea verbul şi metafora trec prin sita luciditătii.

ARTA NOSTALGIEI

Într-un poem din *Zodia nopţii*, **Cassian Maria Spiridon** declara: *„sînt părăsit/ în pîntecul cosmic/ ca o fantomă de rege/ otrăvit de fiice/ aici mă aflu/ în fălcile dureroase ale zilei"*. Reluate într-o antologie publicată de curînd la editura Cogito (antologie bilingvă, intitulată *Intrarea în Apocalipsă*, cu o versiune în franceză realizată de Sabrina Russo), versurile acestea sînt emblematice şi pentru conştiinţa claustrării într-un spaţiu alienant, şi pentru lirismul direct, prea puţin afectat, pe care îl cultivă poetul ieşean. Toate acestea se regăsesc într-o anumită măsură în volumul care ne interesează acum în mod special, *Arta nostalgiei (Poeme cuantice)*, (Cartea Românească, 1997), căci ultimul Cassian priveşte spre sine cu aceeaşi răceală sceptică şi prin intermediul aceluiaşi limbaj, metaforic, dar discontinuu.

Tentate uneori de tonul deschis al melancoliei, de o introspecţie lirică amplă, poemele lui Cassian Maria Spiridon sînt, în cele din urmă, consecinţa unei ceremonii a poemului care apelează la modele celebre şi nu o dată la o sensibilitate şi chiar la un imaginar cu rădăcinile în lirica eminesciană. Poetul îşi pune, însă, diferite măşti, cultivă diferenţa şi de la o poezie la alta nuanţele aduc un plus de identitate. Ceea ce constituie partea „nealterabilă" a volumului este sentimentul izolării pliat pe texte deja cunoscute. Prima poezie, numită *Plînsul ne urmează*, e construită tocmai pe astfel de intersectări între modelul predecesorilor – prezent în cîte-un vers cu valoare de nucleu – şi propria interioritate: *„sub fruntea aflată într-un amurg imaginar/ gîndesc la lumi ce nu există/ visez imagini/ cu*

ierbile călcate de cohorte/ iar tu/ acuma vii/ cu pași ca de furnică/ în timp ce epiderma/ setoasă/ se umple/ peste tot de sînge".

Energiei de altădată, foarte evidentă uneori, îi ia locul o conștiință exclusiv sceptică. Vitalismului, o blazare romantică și uneori un elogiu al căderii. Dar toate acestea iau naștere dintr-o sensibilitate care se concentrează asupra versului, adică asupra lexicului, sintaxei, armoniei și care cultivă cîteva imagini predilecte cu suport și încărcătură mitologică. „*Prin pădurea neagră/ a conceptelor/ urcat pe cruce/ cer iertare hoțului/ ucigașului/ rupt/ hăcuit/ fără vlagă/ sînt doar sămînța fertilă – a morții*". Așa sfîrșește un *Poem sinucigaș*, dar finalul acesta în care, orice s-ar spune, Cassian Maria Spiridon e mai preocupat de identitatea sinelui decît de aceea a limbajului, mai atent la emoția sa decît la exemplul predecesorilor, este pregătit și precedat de o luptă cu conceptele, de o victorie, dacă putem spune astfel, asupra realului: „*măsoară-mă cu frigul/ mai există canale/ locuri ascunse/ în care sufletul meu să adoarmă/ supus devenirii pe spirala cosmică/ s-a lăsat ceața [ideologică]/ ca un pumn între ochii abisului/ ați auzit [să sperăm] de mișcarea eternă/ acolo/ pe crucea pieptului;/ în melasa aburindă/ phytagoreică// nu remarcați/ gheara leului înfiptă/ adînc/ mîna retezată a morții/ cu cîtă blîndețe mîngîie țeasta [...]*".

Pe de altă parte, apologia morții – făcută cu o secretă voluptate – instituie un cult al iubirii, al absenței și singurătății. Poezia de acum a lui Cassian Maria Spiridon mi se pare că reușește să transforme discursul energic de altă dată într-un sens integrator și, în fond, de natură profund lirică: „*ești atît de departe plecată/ pe lungi săptămîni și luni/ anotimpuri/ de parcă în moarte te-ai dus/ într-o zamolxiană ascundere/ doar în scurte momente/ chipuri rapide/ reînvii/ capeți formă// o flacără verde ți se aprinde la piept/ parcă ai fi din nou/ la o masă/ din scîndura cerului ruptă*".

În poezia de acum a lui Cassian Maria Spiridon, dar nu este asta o noutate a liricii sale, moartea și iubirea se corelează cu alte două teme de natură profund lirică, eul și realitatea. În fond, poetului îi place să se autodefinească și îi place să pipăie materia din jur cu ochii sufletului. Ca un condamnat, întristat, el își plimbă „*meduza/ privirii/ prin cele mai alese și mai întunecate/ hărți ale sufletului/ cu lacrimi roșii picurînd în bandajele/ nopții*". Probabil că nu e nouă afirmația că în principiu avem de-a face în

cazul acesta cu un bacovian. Doar că sentimentul izolării este clamat cu orgoliu ori cu înțelepciune livrescă și uneori cu furie, dincolo de orice senzație că realitatea ar fi golită de forme și stenografiată în absurditatea ei, iar chipul propriu e disprețuit. Atitudinile față de sine intră frecvent în jocurile unui antinarcisism sincer și nu mimat. Într-un fel, Cassian Maria Spiridon e mai explicit, mai direct și mai confesiv-metaforic: „*lipit de zidurile nopții/ înaintez stingher/ pieziș cu lumea/ trăiesc acum/ cînd secolul e o ruină/ fără busolă/ viitor/ la fel cu bietul muritor/ salvat de la înec/ din nou tras pe uscat la soare*". *Există, ce-i drept, aproape peste tot, și un bacovianism netrădat ca în aceste versuri: „aici/ unde plouă bine și ninge mărunt/ în burta osoasă a tăcerii/ aflu/ încă și încă o dată/ singurătatea*". Dar despărțirea de Bacovia este o despărțire în primul rînd programatică și ideologică. Căci construindu-se pe sine chiar și numai după umbra marilor poeți, Cassian Maria Spiridon e conștient de măștile pe care și le asumă și de golul pe care măștile îl sancționează. În felul acesta îmi explic și un titlu ca *arta nostalgiei*, care ne duce cu gîndul la intenția bine strunită, asociată invariabil nu afectării, ci unui limbaj al restructurării fragmentului, și trimiterea la *Uroboros*, căci născîndu-se, poetul se și consumă: „*mi-am luat uneltele/ spre a-mi construi imagini/ cît mai diferite [contrastante]/ echere dălți ciocane/ piatră dură/ marmură dungată/ eșafodaje/ din scîndură și cuie/ sînt materiale sub care să-mi îngrop/ multipla mea înfățișare*".

GEORGE VULTURESCU

Răspunzînd cîtorva întrebări doar pe jumătate inocente, George Vulturescu afirma într-un număr din „Bucovina literară" (4-5/1998), oarecum indirect, că nu este convins, cu toată aprecierea de se care se bucură printre critici, de buna lectură care i se face. Dacă nu cumva, dincolo de reacția față de critici, el nu definea în felul acesta opera de artă ca lume inaccesibilă. Cuvintele poetului sătmărean sînt memorabile și, în

superbia şi adevărul lor, cutremurătoare. *„Criticul care va descoperi cărţile mele* – spune el – *îşi va simţi, cîndva în noapte, şira spinării. Dacă este adevărat că un critic poate pătrunde actul creaţiei, nu-l invidiez...".* Şi poetul are dreptate dacă înţelegem prin *a pătrunde* mai puţin plasticul *a cunoaşte,* însă în sensul precizat de Claudel, şi anume acela de *co-naître.*

George Vulturescu este unul dintre puţinii poeţi de azi care îşi asumă imaginea şi ipostazele damnării, una generată nu de întîlnirea cu neantul, ci cu pagina albă care are, însă, atributele neantului. În sensul acestei copleşitoare prezenţe existenţiale a operei, într-un fragment din „Tensiunea detaliului" citim: *„Scrisul? Să treci un gînd, un vis/ prin agonia cărnii".*

Deşi ceea ce caută este misterul organic al existenţei, poetul face în ultima-i carte, intitulată „Gheara literei" (Editura Libra, 1998), necesara disociere, conformă sfîrşitului de secol în care trăieşte, între existenţă şi scris. O disociere necesară nu de dragul vreunei concepţii autarhice asupra scrisului, privit ca lume în sine, ci din cauza convertirii scrisului la unica existenţă posibilă. Sau, mai mult decît atît, o disociere necesară din cauza relevării funcţiei demiurgice şi regeneratoare a scrisului care, epuizînd fiinţa, o şi salvează: *„Atît de mulţi au scris despre agonie,/despre stadii şi vîrtejuri,/ despre ceremonialul relatărilor, în transă,// din bolgiile ei/ eu separ agonia de scrisul agonic/ precum se separă flacăra de ceara lumînării// în agonie e carnea/ în agonie e ochiul irizat/ scrisul agonic nu este în agonie,/ nu este în transă:/ el este chiar forţa nămolurilor abisale/ din celule de-a se regenera/ de-a reţine omul în adîncul propriei fiinţe// morţii nu-i mai poate rămîne nimic"* (*„Scrisul agonic" – IX*).

Într-un veac căzut, agonizînd asemenea lui Bacovia altădată, intrînd prin crîşme şi crame, privind paharul din faţă pînă la crearea senzaţiei de gol universal, vorbind cu tîrfele oraşului, devenite purtătoarele unor mesaje angelice, iubind cu voluptate noaptea şi podurile, George Vulturescu elogiază „grotele" din interior în care călătoreşte, damnat şi vizionar, în speranţa oarbă a descifrării unui mesaj, a mesajului. Nimic din sensul experimentalist al postmodernilor, expuşi unei permanente imprecaţii, nimic din gratuitatea multor contemporani şi nici din interesul pentru comunicarea imediată. Şi asta pentru că, înainte de orice altceva, scrisul este pentru George Vulturescu un continuu exerciţiu asupra sinelui şi o coborîre în toposul bucuriei primare, telurice venind dinspre mistici şi

dinspre Blaga. „*Sunt dintre aceia care ating cu scrisul/ specii de plante acvatice, foetaje de/ minerale, bulbi de luturi aurifere,/ îngeri incizaţi pe varul pereţilor/ sau: proptesc cu scrisul praful lunar/ care se scurge peste noi din oglinzile sigure*", citim într-un fragment din „Veneţii suspendate", iar în următorul: „*Postmodernizaţi, postmodernizaţi în/ oficinele textoleşiei:/ frumuseţea încă sîngeră într-un lan/ de grîu din satul meu. Îl văd noaptea-n/ vis: tijele tulpinelor sună surd, metalic./ Mă căznesc să ţin pleoapele depărtate/ ca şi cum dacă le-aş închide s-ar prăbuşi/ grindina peste ele*". Nimic nu-l poate convinge pe poet că lumea e făcută din texte şi strigătul lui seamănă întrucîtva cu cel al lui Blaga din „Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea": „*Pe cine înşeală textierii postmdernismului cu/ virtuozitatea?/ Carnea putrezeşte cu virtuozitate?/ Vita leapădă fătul cu virtuozitate*" („*Febra şi virtuozitatea*"). Scrisul agonic al lui George Vulturescu, înscriindu-se într-o calofilie care depăşeşte convenţiile scrisului frumos sau calculat, îşi propune să dialogheze cu moartea, cu spaimele, cu neantul, cu propriul dublu, venind din retorica romanticilor. Faţă de romantici, trebuie spus, George Vulturescu se detaşează în forţă, chiar dacă şi el pune faţă în faţă două realităţi ale fiinţei, dar acestea sînt „dinastia cărnii" şi, ca să zic aşa, dinastia scrisului. Or realitatea din care poetul se construieşte este una livrescă, a fragmentelor din lumea cărţilor, care au însă puterea de a crea o tensiune a peisajului, a locurilor, a gîndurilor. Cu toate acestea, teroarea intertextualităţii apare contrapunctic în poeziile lui George Vulturescu ca o insuficienţă în faţa morţii. Este remarcabil poemul intitulat „Sărac dănţui printre cuvinte sărace". Toate definirile date poeziei, poetului şi scrisului – în fond, aceasta e tema centrală a acestui volum, ca şi a celui precedent numit chiar „Tratat despre ochiul orb" – sînt mici tratate, elaborate după lungi meditaţii ale cărnii, despre ochiul orb ori puterea viziunilor, şi lecţii despre cum poţi cohabita cu spaimele care trebuie trezite din amorţire. „*Cu ochiul meu pieritor, cu/ carnea mea scriu. [...] Cu fiecare poem beau mai multă moarte*", citim într-un loc, iar pe pagina imediat următoare „distihul": „*Poezia – o privire/ care se plimbă pe trupul morţii*".

Meditaţiile lui George Vulturescu despre ontologia scrisului se raportează imperativ la neant sau la fiinţă. Poemul are forţa realităţilor originare şi cosmice şi confruntarea pe care o poartă continuu se duce

împotriva absenței, a întunericului, a nopții. În cele din urmă, stăpîn pe metaforă, rupînd orice intermediar al comunicării, poetul recurge la invocarea divinității, cu un scepticism superior: *„Noaptea și-a ales creierul meu/ viermele și-a ales carne înzmeurată/ strigoii și-au ales găvanele ochilor/ diavolul și-a ales sigiliul sîngelui.// Tu, Doamne, ce alegi?// Tu stai în ceruri – viermii tăi în luturi:/ ei iau totul./ Tu n-ai nevoie decît de tine însuți"*. În fapt, refuzînd „ingineria textului" și orice umbră a cotidianului, poetul caută verbul inaugurator, își otrăvește carnea și conversează, cum ar fi spus un poet dintre războaie, la un pahar de vin cu „Doamna Moarte", exhibîndu-și în felul acesta disperarea, asemenea marilor expresioniști și damnaților prin excelență. Recunoaștem în toate acestea ceva din spiritul transilvănean de altă dată, coborît în teluric și, ca să spun așa, adus la zi.

BCU „LUCIAN BLAGA" CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

IOAN MOLDOVAN. EXPRIMAREA SINGURĂTĂȚII, TRISTEȚII ȘI ABSURDULUI

Deşi timpul este pentru **Ioan Moldovan** o categorie lipsită de metafizică şi transcendenţă (cum ne-am explica altfel frîngerea lui pînă la titluri precum „Joi de februarie", „Miercuri de ianuarie", „Duminică de iunie" etc.?), el este recuperat cam în aceeaşi măsură în care săgeata eleatului, trecînd prin puncte distincte, marchează totuşi un traseu continuu. Altfel spus, deşi reconstituit din fragmente, eul poetului se relevă cu o consistenţă dată de însumarea în real şi de conştiinţa insignifianţei. Nu ştiu dacă nu cumva, trecut de data aceasta printr-o experienţă textualizantă de adîncime, lucrurile nu stăteau la fel în cazul lui Bacovia. Oricum, Ioan Moldovan este un bacovian, unul dintre cei cu multă personalitate, iar ultima-i carte, un *Tratat de oboseală* (Editura Clusium, 1999), propune şi o asumare a sentimentului inconsistenţei, şi o coborîre în derizoriul existenţei, chiar şi o decriptare a claustrării, făcută cu speranţa salvării. În plus, o mecanică absurdă bate ritmul fluxului cotidian, uneori în scenarii groteşti, alteori în ironii amare, toate acestea pe fondul unei melancolii care ştie măsura disperării. E o disperare a duioşiei, care acuză monotonia şi mortificarea lentă în aceeaşi măsură în care transformă scrisul şi speranţa salvării în spaimă.

Ioan Moldovan scrie, trăieşte, emite fapte şi în acelaşi timp contemplă înspăimîntat, scos din decor, învins de plictiseala lucrurilor şi poate, înainte de orice altceva, fixat în afara sinelui. Acest fapt temperează într-un fel trăirea prea directă, expusă clamării, filtrarea ei prin ochii minţii aducînd un plus de dezamăgire. Eşecul e substanţial şi organic într-un spaţiu al indeterminării, în care fiinţa e obligată la impersonalitate: *„Am visat că mor: alunec lin înapoi (să zicem) şi rămîne/ femeia cea mai dragă*

a visului micșorîndu-se/ într-o lumină stacojie/ Știam că acum *mor, dar nu eram prea interesat/ Decît că o uimire fără tristețe și un fel de/ curiozitate abia amintită, ușor dezamăgitoare/ Decît că dincolo era acum dincoace// Decît că intram într-o* aceeași *lume hohotitoare*". Căutîndu-și o mască sau invocîndu-și dublul căruia să i se adreseze, poetul nu învinge nicicum senzația neantului care se construiește într-o manieră expresionistă: „*Curg lacrimile pe față și nu le șterg/ Dacă ies pe fereastră și dau din gură/ plutesc și ajung printre vrăbii și porumbei de cartier/ Numai că vălurește în jur pretutindeni/ iarba neagră plină de fulgere*". Scribul, mainimicul, acestea sînt chipurile pe care le exhibă" poetul, dar nu din orgoliu, nu cu voluptate, ci cu un fel de pudoare sinucigașă în care abia mai rezistă un aer narcisist. „*Doamne, pentru tine nu-i un secret:/ sînt ceea ce sînt – mainimic*". Recunoaștem în acest vers – emblematic – cenușa unui strigăt care își asumă tragic ascendența divină și, în același timp, neputința, amintirea timpului sferic și disprețul de sine. „*Sînt această incintă înfulecătoare/ o minge de piele, o vezică de pește/ încercînd cu stîngăcie să fie sferică/ să plutească*", citim la un moment dat, sau „*Și-n această duioasă ticăloșire, cu totul nelalocul meu/ printre vicii mă tot întreb/ ce să-ți trimit, bunule bace, din/ alba-neagra străinătate*".

Sentimentul însingurării și imanența morții se adaugă confesiunii alienante, care insistă asupra irealizării sinelui: „*viața mea nu mai e decît un comentariu apos ediție de cartier/ am lăsat boala să prelucreze materialul gros al vîrstei de-acum*" sau „*imitînd doar imitînd și iar imitînd/ topicul lexicul sintaxa unui nebun mort demult*".

„Exercițiile de realitate" pe care le propune poetul prin inventarierea spațiului sordid și amorf radiografiază, în fond, un prezent care nu se mai identifică cu ideea. În poezia lui Ioan Moldovan, declinul acesta, care se simte în orice vers, nu este o simplă temă poetică. Locuind în limbaj, poetul se află, totuși, dincolo de experiența stilului ori de experimentele gratuite. Nu întîmplător, recuperarea prin limbaj a unui luminiș, poate heideggerian, către care ne trimite titlul unei poezii, „Locu(i)tor", dar nu numai el, are drept consecință blazarea, refugiul din fața imediatului și a cuvintelor („*Demult n-am mai simțit că merită/ să rostești o propoziție. Sonorul/ repetă același clinchet – Unghiere tăind harnic/ unghia mainimicului*"), spaima de pericolul transformării ființei în convenție:

„Mai tare însă decît toate mă înspăimîntă rugămintea ta/ de-a mai cînta ceva". În fond, *„nu scrie singur stilul"*, ni se spune. Şi, cu toate că poezia poate fi redusă la un simplu exerciţiu retoric – evident, blamat de poet printr-o soluţionare grotescă a figurilor (*„Vreau să beau o cafea, o beau/ Vreau să scriu o poezea, o scriu/ Mi-aduc numaidecît aminte de metafore, de/ comparaţii: turturelele-n parc/ pe ramuri încă neînverzite – nişte lindeni"*), scrisul devine o experienţă thanatică: *„Piatră vie şi flămîndă, piatră de afară/ de tine o să-mi sfărîm capul –/ acum dormi – alţii cioplesc timpul cu sîngele// Scribul scuipă pe piatră şi şterge şi şterge/ mai posomorît ca însăşi moartea/ privind îndelung livezile de vişini/ fremătînd de-un val matinal// Semnele ortografice le va pune/ cine ştie cine/ cine ştie cînd"*. Este în poeziile de acum ale lui Ioan Moldovan un scepticism sub care se ascunde deseori disperarea şi o melancolie amară, întrucît nu doar textul a devenit o instanţă devoratoare, ci şi timpul, propriul sine, realul. În imaginarul lui, construit pe confesiune şi pe epistolar, eul se defineşte adesea prin refuzul oricăror artificii şi printr-o revenire la un nivel primar de existenţă. Poetul se situează, în fond, în locul unde propria-i irealitate sîngerează.

ION VĂDAN SAU GEOMETRUL SIHASTRU

Deşi elegii, poeziile lui **Ion Vădan** sînt de esenţă tare, expresie a unei rigori cu care poetul îşi construieşte discursul şi îşi struneşte sentimentele. Sigur că, în fond, nu e vorba de nici o contradicţie aici. Numai că trebuie observat cum în ultimul volum, *Elegii din cariera de marmură* (Editura Dacia, 1998), refuzul confesiunii înseamnă recursul la un ton impersonal, la o persoană a doua aparent neutră, sau la imagini studiate atent, uneori parcă de o ţinută parnasiană. Oricum, despre sine vorbeşte poetul doar în acest mod indirect, numindu-se numai în măsura în

care numeşte lucrurile - „peisaje" care însumează ştiinţa versului şi puterea de a intui metaforic detaliile unor tablouri nu o dată memorabile. Iată, de exemplu, imaginea nopţii: *„Se dezbracă de rochia de pământ/ mirosind a iarbă cosită/ a piatră încinsă./ Trupul ei e o statuie migrînd în infern.// Îşi mulge sînii în gurile însetate/ şi-i freacă de piepturile lor pîrguite./ Un transfer secret de putere –/ o voinţă amplificată de mîngîieri.// Pe coapse i se odihnesc şopîrle./ Tatuaje sînt stelele dialogînd./ Nimeni nu o simte decît/ ca pe o împerechere cosmică.// Fără de limite este dorinţa/ acestei femei iscate din solitudine./ Carnea are stratificări geologice/ părul vechimea diabolică-a mării.// Oh, vine noaptea printre bărăci/ şi paşii ei cutremură galeriile./ Munţi de singurătate aduce cu sine/ învinuiri pe care nu le vom recunoaşte* ". Pînă la ultima strofă, aparent nimic nu ar fi permis să se vorbească despre o elegie, deşi se poate observa cum orice detaliu al tabloului devine o mască a singurătăţii, proiectată însă ca experienţă supraindividuală şi mai puţin damnată. Chiar şi aşa, poetul preferă oricărei lamentări directe sau confesiunii indecente notaţia severă, realizată chiar şi prin intermediul memoriei, în care trebuie să vezi nu mai puţină suferinţă, ci mai multă cerebralitate. Putem citi în sensul acesta fragmente din cea de-a doua poezie a volumului ca pe nişte frînturi de artă poetică numai aparent neoclasică, sub care se ascunde neliniştea unui romantic reticent cu propria finitudine şi folosind o retorică expresionistă: *„îţi aduci aminte de toate/ detaliile se aglomerează ţipînd/ un tribunal interior decide/ vinovăţia ta astrală// adevărul de-a exista prin imagini/ dublînd realitatea/ furişînd aura peste lucruri/ partea de enegie a suferinţei/ oh singurătatea sporeşte memoria/ pe cabluri subţiri tremură roua/ în piramide din saci transparenţi de ciment/ se roagă geometrul sihastru*". Un principiu moral superior decide, în fond, chiar poetica lui Ion Vădan, care propune înainte de orice altceva un mod de existenţă.

Paginile de jurnal de provincie (*„viaţă mai mult imaginată decît trăită/ zi de zi traversăm aceeaşi piaţă părăginită/ tumele de lacrimi/ cînd fericirea se lasă învinsă/ un coş de zmeură conspectează buzele femeilor vinete de singurătate"*), din care nu lipseşte metafora expresionistă (aşa înţelegem ceea ce poetul numeşte „desfrînare a detaliilor") sfîrşesc prin a afirma forţa, fie şi precară, permanent agonică, a spiritului: *„nu optez pentru libertatea norilor/ nu optez pentru imobilismul pietrei/ nu optez*

pentru inconsistența durerii/ nu optez pentru viermele formei atavice/ nu precizez nimic/ trăiesc în armonie și disarmonie cu mine însumi/ niciodată mulțumit de forța morală a faptelor// cum întotdeauna va mai exista ceva/ prin care să îmi caut o altă stare de-a fi/ o altă alternativă de a muri/ cu demnitatea necesară". Cariera de marmură semnifică în fond puterea de a face din fragilitate, durere, suferință imagini transpuse într-o Walhală care decantează orice experiență personală. „Forma își pierde consistența în muzică", iar poetul se pierde în tablourile create prin chiar forța de a le contempla.

Conștiința poetică este, la Ion Vădan, mai puternică, oricum, decît conștiința existenței. Numai așa se explică primordialitatea, în plan ontologic, a cuvintelor: *„ia seama cuvintele sînt mai puternice decît faraonii/ ele stăpînesc universul/ în afara lor nu există nimic/ materia însăși e un Dicționar Infinit/ crescînd din el însuși/ precum durerea/ aceasta*". Pe lîngă faptul că un principiu moral devenit lege exclude posibilitatea exhibării unui sine înfrînt, poetul știe că ordinea lumii este una a semnificațiilor care pot fi construite permanent și pot salva existența tribală. Derizoriului i se poate opune geometria, lamentației, discursul auster, mistificările acestea neînsemnînd nicidecum absența crizei. Sînt memorabile, de exemplu, aceste versuri: *„nimic nu poate fi ascuns/ mai devreme sau mai tîrziu/ morții ies din pămînt/ și te sărută rece pe frunte*". De altfel, tema morții subzistă în mai fiecare text, însă principiul moral invocat înseamnă puterea de a intra în utopiile spiritului: *„recuzita unei duminici banale/ șansa mea de a fi real/ în baraca de marmură ninge/ Pitagora doarme pe mormane de umere/ cu fruntea pe frunze de pătrunjel// cîtă vreme există geometrie/ nu sîntem pierduți/ urc după floarea de colț/ pe muchia aspră a muntelui/ a sîngelui plutind prin diamant// [...]// oh recuzita unei duminici banale/ șansa mea de a fi real/ de a supraviețui construind utopii/ penibile refulări/ în fața unei halbe cu bere*". Înțelepciunea aceasta, pusă în slujba unei demnități care trebuie apărată, este, însă, numai o altă față a scepticismului și a neputinței. Ion Vădan nu are orgoliile vetuste ale celui care crede că se poate salva prin sine însuși. Scoaterea din real, intrarea în tablou, impunerea unui principiu armonic peste neliniștea morții și peste aleatoriul cotidian sînt mijloace care nu pot schimba esențial identitatea ființei. Mai presus de ele persistă o

luciditate amară: „*poet anonim/ te îngropi singur în poeme/ casa ta are pereţi iluzorii/ prin ea umblă cîmpia hipnotizată de reflectoarele macilor/ bufniţe obosite de contemplaţie// nici o şansă nu ai/ ar trebuie să-ţi fie ruşine de-atîta scris/ există o inocenţă-a speranţei/ o obscenitate a ei/ mîinile tale plîng sfîşiate pe litere// eşti diabilic în nădejdea ta/ nu trăieşti decît în măsura în care scrii/ viaţa ta e u singur text/ o penibilă multiplicare*".

Cu cît te apropii de sfîrşitul volumului, deconspirarea acestei fragilităţi se face tot mai direct, peste hieratica de suprafaţă relevîndu-se neliniştea abia reţinută. Dacă ar fi să găsesc cîteva versuri pe care să le folosesc drept motto pentru cuvintele despre această carte, atunci aş fi invocat următoarea strofă: „*oricît ar părea de ciudat/ cei puternici rămîn în cele din urmă singuri/ faţă în faţă cu propria lor forţă/ iertare nădăjduind*". Discursul poetic al lui Ion Vădan este, într-adevăr, al unui geometru sihastru, ermetic şi în acelaşi timp expus crizei, ceremonis şi demistificator, şi tocmai această proporţie de vis şi de real, de model ideal şi de fragilitate concretă constituie specificitatea unei poezii mai apropiate grupului echinoxist decît optzeciştilor.

BCUJASI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

NICHITA DANILOV. TABLOURI FĂRĂ RAMĂ

Observaţia că de la debutul său din 1980 şi pînă la ultima apariţie editorială poezia lui Nichita Danilov rămîne egală cu sine, într-un fel de echilibru fragil, repetat cu metodă, nu poate fi susţinută cu argumente. O astfel de afirmaţie ar putea să fie ori consecinţa unei lecturi fragmentare, ori rodul unei superficiale pierderi în dimensiunile formale, care au în cazul acesta un rol important, dar nu decisiv, pentru recunoaşterea profilului inconfundabil al unui poet care s-a impus încă de la început prin originalitate. Una deloc polemică, aşa cum observa într-o paranteză Valeriu Cristea, pentru că poetul, spunea reputatul critic, este „mult prea preocupat de *ceea ce are de spus* (s.n.) pentru a mai «simţi» contextul".

În realitate, poezia lui Nichita Danilov parcurge un anumit traseu cu atît mai greu de observat cu cît el pare să aibă drept criteriu atitudinile eului poetic în faţa unor teme precum Dumnezeu, Neantul sau Moartea. Imperceptibil, mascat şi de o expresie de la început sigură, traseul acesta ar putea fi schiţat în cîteva linii şi într-o oarecare măsură ar putea fi relevant pentru identitatea unuia dintre poeţii cei mai importanţi ai ultimei jumătăţi de veac.

La începuturile ei, poezia lui Nichita Danilov era una, dacă pot să spun aşa, a revelaţiei, e exuberanţei. Solemn şi dantesc, în ritmuri care instituie trăirea extatică, printre peisaje demonizate sau după un dezgust de sine care aminteşte de cadavericul romanticilor, poetul exclamă într-un fel

care-l aminteşte pe Mihai Ursachi: *„Atîta, atîta beţie de sunete reci şi sublime/ se înalţă din trîmbiţa ta, o, serafime, o, serafime,/ Păsări albastre şi cai fumurii se desprind din calotele sfinte/ şi oameni înalţi intră şi ies din morminte/ pretutindeni e sărbătoare, beţie, dragoste, pace/ pretutindeni se zbat în lumină mii de chipuri buimace/ Bărbaţi şi femei renăscuţi, atît de goi, atît de albi şi puri de iubire/ din trup cristalin, transparent li se desprinde o pîclă subţire/ aproape nu merg, ci plutesc liniştit peste înaltele, calmele creste/ cu sufletul orb îmbătat de aripi rotitoare, celeste/ Îmbrăţişaţi şi totuşi mai puri decît eternele sfere în spaţii/ scăldaţi în iubire, plutesc şi se pierd peste munţi, doar lumină şi graţii/ Atîta, atîta beţie de sunete reci şi sublime/ se înalţă din trîmbiţa ta, o serafime, o serafime"* („Aurul înălţimilor"). Exclamaţii de genul acesteia, care instituie uitarea de sine ca mijloc de identificare cu absolutul, se mai întîlnesc în primul volum, în care conştiinţa de sine şi identitatea unui timp căzut sînt, totuşi, argumentele unei trăiri de factură expresionistă. În fond, de la primul volum pot fi identificate semnele acestei trăiri, pentru care conştiinţa apocaliptică se aşază în decoruri demonice şi tablurile coşmareşti maschează coborîrea în adîncuri, dintr-o nevoie structurală de a exista arhetipal.

Cu toate acestea, conştiinţa tragică devine tot mai acută în următoarele volume, culminînd, poate, în acela pe care l-aş numi momentul plenar al interogaţiei dezamăgite, „Deasupra lucrurilor neantul". Şi asta deoarece în acest volum divinitatea este una a întunericului, soarele e negru, iar poetul rămîne închis definitiv în eşecul care nu mai e al său, ci al timpului. Miezul ontologic al fiinţei este, de data aceasta, moartea, cel de-al cincilea anotimp, ca să parafrazez un titlu de poem: *„În cea mai neagră apă,/ în cel mai sumbru timp/ pluteşte cea mai neagră lebădă/ numită al cincilea anotimp./ Cîntecul ei nu-l auziţi, nu-l înţelegeţi!// În cea mai neagră apă,/ în cel mai sumbru timp/ cîntă cea mai sumbră lebădă./ Cîntecul ei îl auzim, îl înţelegem./ Noi, valuri fără de număr/ pe marea fără de ţărm,/ noi sîntem cîntecul ei!"*. Ceva din sunetul tare al versului eminescian „Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric" se simte în această poezie. De altfel, timbrul ironiei romantice vibrează puternic în multe din poemele acestui volum. Nu există nici un fel de îndoială care să facă posibilă o undă de speranţă: *„Dacă există undeva divinitate/ şi poate*

că există altfel cum/ ne-am explica existența sufletului?/ atunci ea e alcătuită din astfel de mîini/ din mîini care plămădesc neantul// o nesfîrșitele nesfîrșitele lumi". Și poate că acest moment culminează cu discursul coșmaresc, damnat, de tragedie antică, intitulat nu întîmplător „Orologiul anotimpurilor: Ieșirea din iarnă": *„Noi sîntem prizonierii neantului, prizonierii neantului/ și noi strigăm din neant, în neant în neant:/ de aici nu vom putea evada niciodată./ Cei care ne păzesc, ne păzesc, ne păzesc, în loc/ de căști și de coifuri poartă/ pe creștet craniile noastre albite de lună./ Cei care ne păzesc, ne păzesc, ne păzesc/ urlă la noi ceva într-o limbă ciudată./ Cel ce cade nu se mai ridică, ridică, ridică/ Cel ce nu se mai ridică/ e călcat de toți, de toți, de toți în picioare./ Noi sîntem prizonierii neantului, prizonierii neantului/ și strigăm din neant, în neant în neant:/ de aici nu vom putea evada niciodată!"*.

Astfel de versuri demonstrează că „cerebralitatea" versurilor lui Nichiota Danilov se fundează pe o trăire profundă, că nota lor criptică e numai aparentă din moment ce în spatele parabolelor stă, chinuită de întrebări asupra propriei identități, o ființă care are conștiința deșertăciunii. Din cauza aceasta, rareori stilul poeziei lui Nichita Danilov devine manieră și nicicînd simplul exercițiu gratuit nu substituie sensul interogativ al verbului.

Pe de altă parte, e foarte limpede că una din invariantele stilului lui Nichita Danilov este tocmai spectacularul. Poetul cultivă, tot în descendență eminesciană, poemul spectacol, fie că e vorba de o succesiune de replici aparținînd unor eroi, cel mai adesea „corul", fie că monologul liric ca atare aparține unui erou al cărui nume e precizat cîteodată în chiar titlul poemului („Cain", „Abel" etc). Nichita Danilov resimte subiectivitatea ca pe un pericol și apelează la aceste voci, măști ale sinelui, pentru a da mai multă tensiune fiorului tragic. Decorurile înseși, dar asupra acestui lucru vom reveni, au această funcție.

În fine, „Mirele orb", din 1995, încheie oarecum un ciclu, bucla se închide, criza pare depășită. Identitatea lumină – moarte are de data aceasta un sens auroral. Cel care fusese mag și demon, arheu și fragment și cel mai adesea arlechin, dar și înger, este acum mirele, eroul unui act mistic, al unuia dintre misterele revelate. Și nu întîmplător poetul acesta care își numește multe dintre poeme „priveliști" este orb. Misterul nu se arată pe

calea vederii, și poate tocmai de aceea multe dintre priveliștile „înregistrate" anterior erau coșmaresti. Pe de altă parte, poezia lui Nichita Danilov are o substanță profund muzicală, e stăpînită de un nimb liturgic. „Mirele orb" este, în fond, metafora revelației.

Puțină ironie poate să fie în împăcarea finală. Citesc, iată, „Aur și vin": *„Vai vai stau în pat/ tot în aur tot în purpură înveînveșmîntat/ Niciodată n-am fost/ mai frumos mai palid/ și atît de curat/ ca acum în aur/ și purpură înveșmîntat/ [...]/ O Doamne în curînd/ mă voi înălța/ spre înalta liniște a Ta"*. Față de imposibilitatea de altă dată a oricărei evadări, de data aceasta coborîrea în moarte este o contopire cu divinitatea. Pare un paradox. Se știe cît de mult iubește Nichita Danilov paradoxurile, care, dincolo de gratuitatea lor, doar aparentă, tind să pătrundă în esența imuabilă a lucrurilor. Doar paradoxurile și poarabolele – aceste scenarii oculte –, vrea să spună poetul, pot face diferența dintre imanență și transcendență. Iată-l văzînd: „Stă în umbra mea cel a cărui umbră sînt eu" sau „Atît de mult am căzut încît ne respinge pămîntul" sau „În timp ce mă îndepărtez apropiindu-mă/ și mă apropii îndepărtîndu-mă/ tot mai trist și cu fața tot mai congestionată". În felul acesta, poezia lui Nichita Danilov este și o poezie de cunoaștere. Revenind, iată cum este posibilă cunoașterea revelației și depășirea crizei: *„Cum se întoarce pasărea/ de pe meleaguri străine/ clădindu-și din paie și lut/ un nou cuib sub streașina veche a Casei,/ așa se întoarce/ lumina ta în mine, Doamne!// Și nu mai văd în jur/ decît pace și bucurie.// ...Acolo unde ieri/ era întuneric și întristare/ azi răsună un dulce cîntec de pasăre./ De ce mă răsfeți/ cu lumina ta, Doamne?"* („Înserare") sau *„Are grijă de pămînt luna?/ Nu, de pămînt are grijă/ Sora Moarte./ Ea îl ară,/ ea îl seamănă,/ ea îl piaptănă,/ ea îl culege./ Ea îi curăță rănile,/ ea îi taie venele./ Ea, pururi albă,/ pururi blîndă,/ pururi frumoasă,/ Sora noastră Moarte!"* („Propoziții. Parabola orbilor"). Nu este vorba, așadar, de o estompare a melancoliei, ci de o altă valorizare a ei.

Poezia aceasta, care e, în fond, profund religioasă, pare un fel de evanghelie apocrifă, a cărei învățătură originară este legată de misterul morții. Iluminat, poetul descoperă identitatea dintre nicăieri și pretutindeni și știe că neantul este o altă formă a ființei, ba poate chiar forma esențială.

Se poate ca *această* devenire să nu fie întru totul motivată şi dreptate să aibă aceia care observă înainte de toate constantele unei poezii generate şi de o evidentă ştiinţă a textului, şi de o conştiinţă poetică sigură pe sine. Într-o antologie precum aceea care ne prilejuieşte aceste rînduri – *Nouă variaţiuni pentru orgă* (Polirom, 1999) –, un fel de ediţie definitivă, poţi observa atît sensul de anvergură al unei experienţe poetice dintre cele mai originale, cît şi invariantele de care Nichita Danilov este perfect conştient. Căci indiferent de momentul în care se situează, poetul îşi asumă condiţia alchimistului, orgolios în marginalitatea lui, şi face din recuzita spiritualităţii medievale fundalul şi miezul unei experienţe unice. Fastuos, cabotin atît cît să rămînă în sfera stilului şi nu a manierei, narcisist nu într-atît încît să fie furat de gratuitate, poetul imaginează ritualuri, procesiuni, într-un limbaj în care imaginile terifiante, dominate de o cromatică nu atît de simbolică pe cît de expresivă, stau alături de expresiile gnomice, iar spiritul vizionar este prins în formula parabolei, a privelişii sau chiar a baladei. Poetul este chiar un bărbat tînăr „cu monoclu, tricorn sau livrea" ori „un cabotin" „cu baston, barbişon, papion şi cu pipă", dar poza romantică, puţin decadentă, este demascată în favoarea existenţei: *„Poet al liniştii, te întreb:/ Starea lăuntrică ţi-o pătrunzi îndeajuns oare?/ Nesfîrşita durere, goliciunea şi spaima/ ce-ţi sfîşie inima e adevărata ta/ goliciune, adevăratul tău gol?// Cu un deget îţi susţii fruntea,/ cu un altul îţi sprijini la fel de melancolic bărbia,/ dar starea lăuntrică ţi-o pătrunzi îndeajuns?/ Neîmpărtăşita ta dragoste, neîmpăcatul/ tău destin. Te pătrunde veninul!"* („Poet al liniştii"). Nu întîmplător numele invocate de poet sînt Baudelaire, Rimbaud, Verlaine şi mai ades Edgar Alan Poe sau Dostoievski.

Deşertăciunea, vinovăţia absurdă, timpul sînt alte cîteva teme, pe lîngă cele invocate anterior, care permit problematizarea propriei identităţi prin raportare la transcendenţă şi la idee. „Contemplînd forma prezentă a lucrurilor/ pentru a intui forma absentă", poetul realizează veritabile „tablouri fără ramă", imagini situate „înăuntrul şi în afara privelştii". Aş insista asupra primei metafore, pe care am folosit-o şi pentru a-mi numi aceste pagini, pentru că ea relevă modul în care poetul se situează pe sine în tablou. Nici unul din peisajele lui Nichita Danilov, „peisaje cu ziduri şi uşi", sau „cu un înger transparent la fereastră" sau „cu străzi şi umbre" nu

funcționează ca simple decoruri. Ceva asemănător se întîmpla la Bacovia. Permanent, decorul este sinele cel mai profund: „*Păsări de noapte/ se lasă pe umerii mei/ și pe creștetul meu buha țipă ca pe un horn/ peste orașe însîngerate/ peste case vechi părăsite/ și străzi albe ca varul/ Văd cîinii vagabonzi/ cum se învîrt în fața bisericii seara/ și ling crucea celui răstignit sub măslini înroșiți/ îmi acopăr cu mîinile fața și strig:/ acesta nu sînt eu și aceasta nu este fața mea/ și apa-mi răspunde:/ acesta ești tu și aceasta este fața ta/ pe care o ascunzi în claruri de lună*" („Peregrinări").

Obsesia dublului se dezvăluie permanent și nu o dată condiția poetului este în relație strînsă cu acest motiv. Lumi suprapuse, eroi care transcriu cuvintele altora, în fine, pictori care au ochii ațintiți asupra lor înșile, însemnînd dezolarea și neantul. Existența reală nu apare în acest context ca o umbră a scrisului. Reflectarea, scrierea nu devin neapărat evenimentul primordial. Dar e aici un joc de oglinzi care se reflectă la nesfîrșit, imaginea înghițind și devorînd realul și viceversa: „*(Pictorul) Își ține ochii închiși și pictează/ cum se scufundă-n adînc/ tot mai adînc și se înecă-n adîncuri/ pictînd cum se înecă-n nisipuri.// Paleta îi scapă din mîini,/ culorile se risipesc pe nisip...*" („Peisaj marin") sau „*Autorul stă înăuntrul său și-și corectează șpalturile./ Citește cuvîntul neant și se înspăimîntă,/ citește cuvîntul materie,/ privește materia și se înspăimîntă./ Citește cuvîntul naștere/ și se înspăimîntă și se naște./ Citește cuvîntul moarte și moare.// În urma lui rămîn necorectate restul cuvintelor*" („Spalturile"). Este în aceste cuvinte destul orgoliu, întrucît poetul se situează prin tot ceea ce face în miezul lucrurilor. În fond, ce altceva face decît să închine imnuri ființei și neființei, vieții și morții.

MARIANA MARIN. REALITATE ŞI TEXTUALISM

Nu o cunosc pe Mariana Marin şi nu ştiu, din păcate, nimic despre existenţa ei de zi cu zi, deşi îi cunosc în parte cărţile şi mi s-a întipărit minte, fără să vreau, una dintre acele elegii convingătoare pentru a demonstra că intertextualitatea nu exclude nici lirismul, nici fiorul tragic. Aş putea, cred, să reconstitui din frînturi cîte ceva din trecutul şi din prezentul ei – i-aş putea radiografia cu o oarecare precizie dezamăgirile, frustrările –, dar mi se pare într-un fel nedrept să pornesc dinspre text spre fiinţă.

Supremaţia textului, pare să ne spună autoarea în ultima-i carte, nu se mai justifică prin nimic. Religia lui s-a dovedit mincinoasă. Nu-i rămîne poetei decît să invoce divinitatea într-un spirit tipic modern, dispus să accepte că în absenţa ei orice e posibil. Ai impresia uneori, în acele poeme care reconstituie anii de tortură psihică şi morală, că singură divinitatea ar fi putut crea sensul. Diavolescul este, în acest caz, chiar lipsa unui sens pe care recursul la text încerca să-l recupereze. Pentru că *„golit de secunde şi pînă la sînge, / Dumnezeu se întoarce pe partea cealaltă"*. N-aş putea să nu amintesc aici un poem în care această criză legată de absenţa divinităţii se răsfrînge direct, şi nu manierist-teatral, asupra unui sine care şi-a pierdut identitatea: *„Şi eu am fost o lucrare a lui Dumnezeu, / şi eu am rostogolit pînă la scîntei cercul / dintr-o copilărie sălbatică / pînă la marea cea mare / unde toate se trec, / se petrec, / se dezintegrează, / se amuşină, / se*

bocesc / își întind cîrja de pește. // [...] // Răsăritul n-are nici o noimă / cîrja de pește e falsă, / ruginit, cercul rostogolit / îmi strînge tîmplele ca un cor de bocitoare / amușinate de dezintegrare / cu ochii flămînzi chiar de foamea / de lucrarea lui Dumnezeu care azi nu mai sînt. // A fost greșit drumul" („Elegie balcanică").

Oricum, am impresia că, așa cum prin privirea care urmărește mută șirurile de pe o pagină și care înlocuiește o voce s-a pierdut ceva esențial din natura cea mai adîncă a poeziei – continuu să cred că poezia se adresează mai mult urechii decît ochilor –, tot așa ne-recunoașterea, sub semnul tipărit, a unei ființe aduce a discurs impersonal care alterează comunicarea. Chiar aș putea, deci, să descopăr în spatele poemelor Marianei Marin o ființă din carne și oase?! Mă-ntreb cu oarecare scepticism, dornic într-un fel să o cunosc măcar din umbră, acum, după ce i-am citit ultima carte.

În realitate, poeta însăși spune: „*întreaga lume e dezamăgită / pentru că nu sînt la înălțimea ființii / pe care o scriu*" – și își dezvăluie sensurile ultime, chiar această neîncredere în sine, în pagina albă sau scrisă, spațiu absolut demascator. Mariana Marin e de găsit în carne și oase chiar în poemele ei și ființa așa-zicînd de hîrtie este consecința unei strategii, a unui scenariu sau mai degrabă a unei înscenări de demistificare (e de recunoscut aici și o atitudine implicit polemică), iar limbajul poetic devine un limbaj al totalității. În măsura în care se construiește, ființa se și alienează, iar această înstrăinare ar putea fi trădată de permanentul joc dintre adevăr și impostură, relevabil atît la nivelul realului, cît și la acela al sinelui, pe care aproape orice poem îl propune.

Aflată în căutarea unei autenticități care implică o incomodă și provocată luciditate, Mariana Marin își mărturisește continuu, cu umilință, dezgust și cinism, raporturile cu o realitate – deseori propria realitate – mereu pusă sub semnul interogației. Identitatea sinelui și a lumii se oglindesc în fețe multiple, construindu-se și devorîndu-se în același timp – și, trebuie spus, nu din cauza vreunei apetențe cronofage a textului. Printre textualiști, dacă putem să zicem așa, autoarea acestui volum intitulat **Mutilarea artistului la tinerețe** (Editura Muzeul Literaturii Române, 1999) este una dintre prezențele cele mai consistente, care substituie ființa de hîrtie cu un trup maltratat, fixat în istorie, recuperat de o memorie

neiertătoare, conştient de sine pînă la demenţă. Mă şi întreb dacă titlul acesta, o parafrază amar-ironică, la urma urmei, se referă la teroarea realităţii căzute, sau la obsesia textualistă, de nu va fi fiind cumva o subterană comunicare între cele două dimensiuni ale tinereţii autoarei. Oricum, niciodată tentaţia experimentului controlat şi de efect nu ia locul privirii reci, tăioase, neiertătoare, care scrutează incriminator, sarcastic şi rareori simplu ironic propriul sine şi balcanismul dezgustător devenit context imuabil. Nu întîmplător citim la un moment dat aceste versuri: *„gustul prostiei e acelaşi / în toate limbile pămîntului / şi dacă mi-ai atinge acum uşor ochii / n-ai simţi decît răceala metalului / prin care voi privi de acum viaţa*" („Lupta cu utopia"). Toate acestea fac din Mariana Marin o conştiinţă puternică, un tribun care acuză fie condiţia ontologică a fiinţei şi modul de manifestare a unei divinităţi încă răspunzătoare, fie condiţia politică şi socială a omului supus sordidului. Aceasta este şi cauza pentru care poemele Marianei Marin au suportat rigorile cenzurei, poeta însăşi fiind obligată să trăiască marginal, *„la limita existenţei*".

Sigur că acesta este unul dintre contextele care pot să explice şi evaziunea de altădată în textualism (şi nu mă gîndesc deloc, cînd spun acest lucru, doar la cazul Marianei Marin), şi asumarea directă a realului devenit ceva mai mult decît o simplă figură poetică: *„Mania secretă şi boala îi dăduseră totuşi ceva: / patima descrierii sinelui de jur împrejur şi-n adînc*". Astăzi, textualismul, pe care într-o formă sau alta şi Mariana Marin l-a cultivat, este dezavuat în favoarea umilinţei de a resimţi existenţa şi de a trăi direct, fără surogate şi mistificări: *„Era o vreme a textelor / şi a gradului zero în comunicare. / Pînă şi moartea textua / pe deasupra oraşului, / pînă şi iubirea noastră / trăgea după ea tot mai greu / sacii de vid / Eram croşetaţi / la un text mult mai mare*". Finalul acestei poezii numite „Comentariu la eseul lui Alexandru Muşina privind eşecul generaţiei '80" declamă: *„va veni moartea şi nu va avea nici un ochi*". Privind în urmă, pare inutil orice rînd scris de pe poziţia textualismului trădător: *„De-aş fi ştiut să-mi pierd la timp umbra, / de-aş fi ştiut să mă arăt singură cu degetul, / să mă predau la timp poliţiei, / de-aş fi luat calea bisericii / ori de mi-aş fi perfectat complexul Karenina / Nu înainte însă de-a arde totul filă cu filă, / de-a mă zmulge din toate literele care m-au scris*" („Complexul Karenina").

Mariana Marin refuză biografismul frust, dar detaliază în linia unui descriptivism incriminator, inserat în veritabile meditații ori în monologuri care implică vocea celuilalt eu, care ascultă. Fără a fi vorba strict de recuperarea biograficului, ea scrie o poezie a asumării realului, dincolo de orice idee preconcepută. Tocmai de aceea realul poate fi și sursa înstrăinării, și un mijloc de descoperire a sinelui mai profund. Oricum, revenirea la real implică deseori o poetică, pentru că textul brut care permite actualizarea lui este și un refuz al literaturii percepute ca un mijloc de alterare și mediere. Or textul părea să fie, totuși, mai fidel acelei realități lipsite de metafizică, căreia sinele îi aparținea. Ceea ce se află în jur devine un ghid de comportament care exclude poezia în sensul ei direct liric, obligînd-o să-și revizuiască statutul: „*Un ochi de cîine bătut / i-a răspuns unui alt ochi de cîine bătut / să privească mai bine în jur / pînă cînd o să învețe să muște / să-și îndrepte gîtlejul și sufletul cînd / stelele-n sus, / moartea aproape*".

Unitar, volumul acesta se structurează pe atitudinile diferite la care obligă realul. „Zece mii de spînzurători", poemul de debut, este, astfel, o profesiune de credință în favoarea trăirii pe viu a mizeriei umane, a luciditații care refuză să „*păcălească realitatea*": „*Pînă și zece mii de spînzurători / înălțate de-a lungul marilor literaturi / ar fi mai puțin înfricoșătoare / decît ceea ce mi-e dat să aud*". A percepe totul ca într-un fel de anestezie sau a te umili cu dragoste nu mai sînt, în realitate, atitudini posibile. „*Bîlciul de dincolo de fereastră*", degradarea continuă, huruitul din jur, toate acestea devin poezie și provoacă o ciudată mirare. De altfel, cînd nu spune „te uiți", „te miri", folosind această persoană a doua care este tocmai semnul dedublării, Mariana Marin mărturisește: „*Cu ochi îngroziți privesc*".

Ceea ce mi se pare relevant este faptul că poezia nu devine, așa cum se întîmplă cel mai adesea în cazul unor opinii deja convenționalizate pe care le poți întîlni la mulți poeți, unicul mijloc de mîntuire. Scriind, poeta nu eludează această realitate agresivă. Dimpotrivă, a scrie înseamnă a pune luciditatea la lucru, a zgîndări cu voluptate suferința, a te apropia de „complexul Karenina". Într-o ironie, de data aceasta discretă, care alunecă în dezgust, ea mărturisește: „*Dacă ți se întîmplă să fii și poet / atunci lucrurile se simplifică uimitor. / Nici n-apuci bine să te desparți / de*

bucuria poemului cald / că el te şi situează în afara realităţii / pe care atît o iubeşti, / despre care scrii, / la vindecarea căreia vrei să participi, / dar pe care n-o mai suporţi / aşa cum îţi este băgată zilnic pe gît" („Semnul"). Este aici şi un refuz al micului filistinism, disprețul față de comoditatea mic burgheză, ba chiar dezavuarea tematicii înalte. Poezia nu este altceva decît „*o casă nouă, / ca un alt mormînt, / mai aproape parcă de cel definitiv, / mai aproape de ceasul / pentru care atît am trudit*". Cum precizam şi ceva mai devreme, Mariana Marin refuză cu program acea poezie care ar putea mîntui şi care ar substiui existența. Ar fi acesta nu numai un semn al inautenticităţii, al contrafacerii, dar şi al trădării. Poezia „urmează existența, niciodată înlocuind-o", şi demascarea realităţii se face astfel chiar şi prin simpla ei numire.

Cît despre marile teme legitimate de tradiţie, ele nu-şi mai găsesc locul în opţiunile Marianei Marin, în primul rînd pentru că scrisul acesta pare să nu mai accepte opţiunea. În fond, ca şi realitatea violentă din jur, scrisul este acela care modelează existența autorului, abia el fapt secundar. Cu toate acestea, marile teme nu pot fi ocolite. Poemele Marianei Marin sînt elegii şi ţipete abia reţinute, monologuri dezamăgite şi invocaţii disperate, care, pe fondul impactului avut de realitate asupra eului, ţintesc mult mai departe decît un simplu proces de supunere la obiect.

Moartea şi vinovăţia absurdă, neantul şi conştiinţa acută a singurătăţii, scrisul şi trădarea sînt numai cîteva din obsesiile tematice ale acestei cărţi peste care pluteşte un freamăt al disperării şi al eşecului, o nemăsurată mîhnire şi uneori accentul vindicativ. Numai că toate aceste teme nu mai sînt exerciţii articulate cu atenţie, în spatele cărora să se ascundă un echilibrat snob orgolios care să-şi exhibe gravitatea. Din umilinţă, cu dezgust, poeta îşi aminteşte, respiră aerul fetid, se dedublează cu speranţa unei posibile şi nenumite salvări. A unei ironice salvări. „*Nu-mi pot reciti vechile poeme, / fiinţa care le-a scris s-a îndepărtat de mine, / cu mîna mea am alungat-o. / N-aş fi suportat s-o văd tăvălindu-se / în realitatea aceasta fără biserici / şi fără de Dumnezeu. / M-am înlocuit cu o alta, / dar atuuci cînd vine ceasul vecerniei / îmi aleg o întindere verde ascunsă în minte / ori o coajă de copac / şi-mi fac semnul păgîn al crucii. / Uneori realitatea mă prinde asupra faptului / şi-mi îndeasă pe gît stelele ei roşii-n cinci colţuri. / Ajung acasă cu greu, / le vomit una cîte*

una, / trag apa puternic. // Și toate-toate (se spune la noi din vechime) / se varsă în marea cea mare și neagră" („Roșu și negru").

În fond, de ce cred că poezia Marianei Marin este una dintre cele mai convingătoare ale optzeciștilor?! Există în poemele ei, dincolo de stil, scriitură etc., o forță care unește orgoliul revoltei și umilința. „*Cu botul pe labe și în genunchi, / cu pucioasa curgîndu-ți prin vene, / distrugi și te autodistrugi / crezînd că e doar scriitură / ceea ce încă scîncește în corpul tău / rămas imobil, // aproape de capătul drumului*" („Capătul"). Scriitura și posibilitatea de a te salva prin alienare se dovedesc doar o utopie care nu face decît să ilumineze proiecția morții, a declinului organic. De aceea, poezia Marianei Marin se întemeiază pe o recuperare tragică a realului și pe o înaltă conștiință morală. Nu vreau să spun că sînt acestea singurele condiții ale unei mari poezii. Ori că ar fi condițiile obligatorii. Dar **Mutilarea artistului la tinerețe** este o carte care nu ar trebui citită în afara acestor repere.

BCUIAȘI CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

SIMONA-GRAZIA DIMA SAU FOCUL MATEMATIC

Prezența Simonei-Grazia Dima, destul de insolită pentru peisajul literar contemporan, este în măsură să oblige critica literară, atîta cîtă există, nu-i așa?, să-și revizuiască măcar... clișeele. Pe de o parte, pe acelea care vizau „lirica feminină", concept impropriu și ineficient, dar pe care par să-l întrețină deliberat în focul disputelor cîteva scriitoare, pe de altă parte, clișeele privitoare la optzecism.

Pentru că, deși a debutat în 1985, așadar în ultimul an care ar corespunde, după convențiile stabilite ludic de Laurențiu Ulici, promoției optzeciste, Simona-Grazia Dima nu folosește multe din procedeele general acceptate ca fiind definitorii pentru Mircea Cărtărescu et compania. Nici ironia și nici biografismul ori livrescul-parodic nu fac parte din strategiile acestei poezii. Dar afirmația este valabilă pentru o mare parte dintre poeții care cronologic ar aparține momentului în care optzeciștii se manifestă. Simona-Grazia Dima scrie o poezie care are, însă, datele acestui moment al istoriei poeziei și lucrul acesta se vede în primul rînd la nivelul conceperii lirismului ca fenomen metatextual.

Înainte de a vorbi/scrie despre altceva, Simona-Grazia Dima scrie și mai ales vorbește despre lucrurile esențiale care se petrec nu în planul existenței fruste, nici măcar în planul scrisului ca fapt de existență, ceea ce ar fi presupus instituirea unui demers alienant, ci în planul scrisului care capătă valori aurorale. E un fel de geneză continuă și de permanentă mirare

în fața lumilor născute din cuvinte asupra cărora nu planează nicicînd bănuiala inconsistenței. Asta face ca lirica Simonei-Grazia Dima să nu aibă nici notele autobiografice din care promoția sa făcuse într-o vreme un titlu de glorie, decît dacă vorbim de o biografie a spiritului pur, nici accentele cinic-feministe ori sentimental-afectate ale liricii feminine din alte vremuri.

Peste toate acestea, Simona-Grazia Dima vine cu o extraordinară voință de a se construi și de a se impune. Ne sînt cunoscute opiniile ei despre o critică literară lipsită de forță și de competență, și de aceea poeta însăși își asumă rolul de critic literar – ce-i drept, comprehensiv și analitic, dar cine știe dacă e chiar bine să dezavuăm de pe această poziție imaginea criticului rău, neconcesiv, care ar trebui din cînd în cînd chiar să greșească în exigența sa pentru a-și împlini rolul creator –, scrie eseuri, face traduceri, dar înainte de orice publică poezie. După „Ecuație liniștită" (1985), volum care a urmat unui debut în vechea formulă a cărților colective, și după „Diminețile gîndului" (1989), Simona-Grazia Dima a mai publicat în ultimii ani alte trei cărți de versuri: „Scara lui Iacob" în 1995, „Noaptea romană" și „Focul matematic" în 1997.

Ce se poate observa cu ușurință, chiar din aceste titluri, este propensiunea poetei către o cerebralitate care permite prezența jocului metaforic pe fondul nu al vreunui declin existențial, ci al unor ipostaze în care ființa se autocontemplă în momente de grație. „Ecuațiile" în care se situează poeta sînt liniștite, gîndul este surprins în calmul și în mirarea dimineților, în fine, în cele din urmă trăirea aceasta la nivelul gîndului și al conștiinței, nu mai puțin ardentă, se concentrează în ultimul titlu, oximoronic, în fond, și apt să exprime foarte bine condiția poetului.

Pe lîngă toate acestea, „scara lui Iacob" și „noaptea romană" adaugă în imaginarul poetei, pe lîngă elementele autodefinitorii deja invocate, impulsul coborîrii vizionare în spații și timpi printr-o memorie în același timp creatoare și lucidă, refuzînd oniricul și incoerența. Și asta pentru că Simona-Grazia Dima nu crede decît în forța verbului poetic care construiește sau resuscită lumi avînd o aură misterioasă. În viziunea aceasta, poetul nu mai este inspiratul, ci cela care a stat odată în preajma unui inspirat, trăind acum nu nostalgia acelui moment, avînd, așadar, nu conștiința căderii, ci seninătatea celui care știe și își amintește. Mai mult decît atît, poetul – și aș preciza că instanța lirică din poezia Simonei-Grazia

Dima este întotdeauna de genul masculin – devine în condițiile acestea marele regizor care selectează din frînturile de amintiri doar pe acelea care vizează facerea, și niciodată emoția în sine, protejată în felul acesta. Un fel de magician este poetul care își stăpînește uneltele și care construiește lumi iluzorii a căror grandoare capătă consistența visului poetic. O poezie numită „Catedrală" conține doar aceste versuri care se transformă într-un fel de ghid de creare pentru uzul personal: *„Ferește ceea ce nu trebuie rostit,/ dospirea sufletului însuși,/ după vitralii de cuvinte"*. Imediat, pe pagina următoare, citim această mărturisire a „maestrului": *„Sînt vulcanul ce n-are nevoie/ să fie legiferat. Cuțit de lavă/ nechemat în teaca lumescului cer,/ măruntaiele pămîntului strigă prin mine./ E inutil să prezinți/ un crater în plină erupție"* („Vulcan în erupție"). Iată o foarte bună explicare – în volumul din 1995 – a conotațiilor pe care le are titlul ultimei cărți, și, pe lîngă asta, motivul reticențelor în fața nudităților sentimentale. În fapt, poezia Simonei-Grazia Dima surprinde prin fiorul bine cultivat, ținut într-un anume echilibru, detaliat cu gravitate, dar cu acea gravitate cu care pui în lumină forța detaliului, în fine, un fior pus cu multă știință în pagină. Iată o poezie din volumul „Scara lui Iacob" (editura Hestia, Timișoara) intitulată „Înălbăstrită, fiara": *„Speriat de sălbăticia locului,/ ai adus pînă la mine cetatea magnifică,/ regește gîndită. Și crîngul s-a prefăcut/ în curte stilizată. Pietre egal tăiate/ scînteiază în șiruri, iar solzi subțiri și fini/ pîndesc acum pe creste. Suverani cu suitele lor,/ pe aleile înalte, ard discret jertfe pioase./ Însă, cu zîmbet fariseu, înăuntru,/ stă-n luciu, înălbăstrită, fiara,/ cu gemene moluște lîngă frunte/ și tabla legii înhățată-n gheare/ (în aparență, o turtă dulce/ adusă la copii din tîrg)./ Dacă eu voi șovăi uneori,/ în schimb ea nu va ceda niciodată./ Stă într-o cutie grațios lăcuită,/ între oșteni parcă desprinși din stampe./ Ei nu știu ce păzesc./ Ai adus pînă la mine cetatea/ doar ca să asiguri/ proiectilului insurgent, veseliei supreme,/ parola sub care va trece,/ atotputernică, disprețuitoare,/ aruncînd zidurile măreție la pămînt"*. În acest volum, Simona-Grazia Dima elaborează deseori astfel de tablouri cu o răbdare și cu un rafinament care amintește de arta miniaturiștilor, în care detaliile capătă anvergură conotativă și dezvăluie o forță contemplativă ce știe să întrețină mirarea și vraja timpului. Poezia devine tocmai din cauza aceasta un spațiu al metamorfozelor comunicat fără rezerve celorlalți, care

sînt făcuți părtași cu generozitate la o transmutare ce pare accesibilă doar inițiaților. *„Ascultați! E ora marii metamorfoze,/ cînd cei adormiți trec/ printre arcanele semnelor care-i pîrjolesc/ și se transformă în spirit"*, citim la un moment dat. Această generozitate a comunicării și a participării la mister explică într-un fel armonia care domină spațiile Simonei-Grazia Dima. Doar în cîteva texte, în care e invocat direct poetul, spiritul satiric nu poate fi liniștit. În rest, cînd poetul e travestit în maestru ori în copil (*„La patul unui copil întristat,/ se cade să descînți fără oprire,/ căci el e știutorul/ care trebuie să-nvețe să-ndure/ ceea ce știe"*) nimic nu strică voluptatea construcției venită din încrederea în forța cuvîntului. Mesajul pe care ni-l spune cu insistență poeta este legat de acest fapt: *„Să nu glorifici splendoarea soarelui./ El își bea singur pocalul de suferință/ și frig. Acum, în această zi cu ape/ nostalgic trecute prin pămînturi, tu/ preaslăvește-i umbra, mai puternică/ și mai strălucitoare, cămașa grunțuroasă/ ce i-o așterne pe umeri timpul și viața/ de ascet. Pășește mut pe undele de lumină,/ lasă în urmă orice culoare, nu uita:/ triumful este floarea zgurii, nădușind/ spuma unor secrete venințuri. Adevărații regi/ nu vor să-nvingă. Domnesc dintotdeauna./ Deci mergi pînă la capăt pe raze, să vezi/ fața trandafirie, pasărea ascunsă în falduri,/ inima ce se deschide blînd în spate"* („Inima soarelui").

„Noaptea romană" (editura Arhipelag, Tîrgu Mureș), fără a mai avea aceeași fervoare în a discuta condiția poetului, este volumul care ilustrează într-un fel, dincolo de orice tezism, forța vizionară a poeziei. Eroul liric hălăduiește în toposul antic, are conștiința dublului, al jocului, dar este „topit în piesă", adoptat, împreună cu cititorul pe care poezia îl invocă implicit, de „noaptea coerentă". El reconstituie anumite trasee, un fel de odisee care include *villa rustica, rosatum, heliocaminus, atrium, latifundium*, și am citat doar din primul poem. Spațiul acesta livresc, amintind puțin de Isarlîk-ul barbian, în care miturile sînt resuscitate, are totuși un nume, Abstrus, loc al căderii și al pragmatismului. Crist e arătat cu degetul și locuitorii orașului îl văd „comic și gras", iar energia lor se pierde în captarea aparențelor: *„Cei din Abstrus/ fac experimente/ stîngace/ cu materia care rîde./ Avizi și categorici,/ vor să-i întoarcă fața spre ei (orgoliul de-a fi priviți în ochi!)./ dar n-o pot apuca./ ea nu răspunde,/ se face pasăre,/ îi judecă din umbră,/ oglindindu-i"* (*„Materia care rîde"*).

Cu toate acestea, pînă şi aici refuzul dionisianismului – ca să ne întoarcem la imaginea poeziei – este organic, aparţine naturii înseşi a lucrurilor: *„Chiar şi-n murdarul Abstrus, e permisă numai viteza/ sevei în fruct, tot ce trăieşte amarnic, frenetic,/ e lăsat să zburde pînă se scutură singur şi-alunecă,/ smoală topită, pe miezul curat, extatic"* („Viteza sevei în fruct"). Este în poezia acestui volum, parcă mai mult decît în altele, un fel de impersonalizare a discursului, o purificare a lui de toate „emoţiile" trepidante ale vieţii, şi poate că exemplul cel mai bun este excepţionalul poem „Judecata", pe care, ca să zic aşa, tocmai pentru a fi crezuţi pe cuvînt, nu-l citãm, poem în care vorbeşte vocea de dincolo de moarte a unui combatant, căzut în luptă, discursul său adresîndu-se, cu căldura soarelui din amurg, celui care l-a ucis.

Cu „Focul matematic" (editura Eminescu, Bucureşti), fără a renunţa la nimic din ceea ce-i constituia diferanţa specifică, ci, dacă putem zice aşa, amplificînd obsesiile existenţiale şi în primul rînd neliniştea morţii pe fondul conceperii spaţiului existenţial ca spaţiu definitiv poetic, Simona-Grazia Dima se apropie mult de romanticii germani, de Novalis mai ales, din care la un moment dat se şi foloseşte, drept motto, următorul fragment: *„Cenuşa trandafirilor pămînteşti e pămîntul din care se nasc trandafirii cereşti"*. Şi iată poezia, intitualată, cum altfel, „Ardere de apă": *„În ce să-ţi plătesc?/ am întrebat pasărea care trecea./ În pămînt, îmi spuse./ M-am uitat la noroadele de bulgări/ pe ogorul arat./ Aşteptau ca bivolii, cu capul în jos,/ umilit. Lasă-i, nu-i privi, ei sînt tineri,/ zise pasărea, ciugulindu-mi pleoapa./ Pămîntul trupului tău,/ pe el îl vreau./ Dar mi-l vei da/ subţire şi încet,/ tihnit, în tremur,/ ca apa"*. Este în poezia aceasta, ca în multe din textele acestui volum, o limpezime de invidiat a discursului în spatele căreia se află acea forţă cu care sensurile învinge, nu-i aşa?, semnul. Mai exact, forţa viziunii şi calmul spunerii sînt date nu de indiferenţa textualiştilor, cum ne-am aştepta, poate, nu de conştiinţa gratuităţii, ci de trăirea exclusivă în zona manifestării misterului alchimic ale cărui simboluri sînt geometrizate. În felul acesta, „focul matematic" este chiar metafora poeziei care arde (*solve*) pentru a reînvia (*coagula*) fiinţa. Într-un astfel de context – aş aminti că unul dintre ultimele poeme se numeşte chiar „Cartea alchimică" –, melancolia nu are ce căuta şi tonul elegiac, niciodată prezent, ar părea straniu. Iată cum sună un poem intitulat,

aproape blagian, „Stea melancolică": *„Ce trup de fiară blîndă/ și albă, prin care luna/ taie canale albastre/ și sîngele curge dens,/ calm, pe șoptite,/ are melancolica stea,/ prea mare, prea crudă/ pentru-a trăi pe cer,/ aproape ucisă de însuși/ zîmbetul ei fraged,/ dureros, amar,/ ca laptele înmugurit/ în solitudine și tăcere"*. N-aș discuta aici cele cîteva simboluri esoterice, asupra cărora poate se vor opri într-o zi alții, ci doar transparența viziunii, un fel de ecuație a spiritului. Simona-Grazia Dima are știința textului, nelăsînd însă niciodată impresia că totul se reduce la atît. Nici o clipă nu ești tentat să crezi că totul s-ar datora unei încercări experimentaliste și gratuite și că din poem ar lipsi tocmai poetul. Se întîmplă asta chiar atunci cînd în cauză este pusă ființa în calitatea ei de creatoare și purtătoare de sens, și asta pentru că ceea ce interesează nu este sensul lingvistic al lumii, ci cel metafizic. Să vedem dovada, intitulată „De teama Armoniei": *„Întruna îmblînzim fiare nenumite,/ pînă devenim lumină și, cu o singură/ mișcare, iată, putem mișca greul semnelor./ Doar ghemuiți în raze pricepem urgența/ strigătului, rosturile. Și făptuim/ nespus de clar și de ușor, dar încă/ printr-o pojghiță de vis. Neputincioși,/ privim cum urmele și ghearele/ se transformă inevitabil în văpaie,/ membrana se subțiază, și-am vrea/ să amînăm sfîrșitul, de teama Armoniei"*.

În fine, demersul nostru – care n-a urmărit nici să-i dea satisfacție autoarei și nici să scoată cu suficiență critica literară din impas – este indiscutabil limitat. Dar, fără îndoială, Simona-Grazia Dima are toate motivele să fie din cînd în cînd supărată pe critica literară, care apelează deseori la ierarhii deja constituite rămînînd de multe ori indiferentă la ceea ce nu corespunde unor lecturi făcute deja. Critica literară e deseori o operație reușită, făcută însă de și pe alții. Cu umilință vrem să spunem doar că vocea acestui poet impune.

POEȚI DIN BASARABIA

„Optzeciști" basarabeni

Scriind cîteva cuvinte drept prefață la volumul de debut al lui Iulian Fruntaşu, Alexandru Muşina nu ezită să vorbească despre „apariția basarabenilor" ca despre o mică „Atlantidă" poetică, descoperită la Chişinău. Poezia optzeciştilor se vede susținută brusc de această apariție postcomunistă din Basarabia, un ciudat fenomen de sincronizare, fără complexe, scrupule sau ezitări, care pare să aibă motive extraistorice, dezvăluind un firesc al evoluției limbajului liric şi o naturală, organică mutație în planul sensibilității.

Născut în anume conjuncturi politice, optzecismul viza demontarea idilismului metaforizant şi o asumare a aventurii realului, într-un limbaj care putea fi ironic ori sceptic-amar, batjocoritor ori dezabuzat, dacă nu simplu referențial, citadinizant şi impersonal. Antilirismul declarat, boicotarea eului – cu o expresie a lui Gheorghe Grigurcu –, oroarea de sentimentalism, prozaismul naiv ori teatral, toate acestea propuneau o „revoluție" poetică generată nu atît de un teribilism avangardist, cît de nevoia postmodernistă de recitire a clasicilor şi de fundamentare ontologică a declinului. Ruptura nu excludea, în acest caz, continuitatea, sau nu o excludea definitiv, căci avea ca temelie multa inteligență, ştiința facerii şi, în cîteva cazuri, o natură lirică profundă.

Or, în ce priveşte tînăra poezie din Basarabia – poezie care aparţine istoriei literaturii române – există, dincolo de sincronizarea datorată imitaţiei fireşti ori „spiritului veacului", cauze proprii de care trebuie să se ţină seama. Căci, deşi postcomunistă, poezia aceasta mizează în primul rînd pe insurgenţă. Aici ruptura continuă să fie violentă şi teribilismul e în faza copilăriei care se exhibă, poate şi pentru că imitatorii, se ştie, îşi depăşesc prin aplicare metodică modelele, dar, cu siguranţă, şi pentru că generaţia anterioară – care-i cuprindea pe un Grigore Vieru ori Leonida Lari – era anchilozată într-o formulă care, în mesianismul ei agitatoric, era anacronică şi de un naţionalism amintind de confuzii premaioresciene. Mai mult decît atît, un context politic care rămîne tributar metehnelor comunismului şi care refuză întoarcerea privirii către vest, acolo unde se află România, îi face pe tinerii poeţi basarabeni să apeleze la încercări zgomotoase de a-şi afirma identitatea culturală. E şi firesc ca de aici să se nască o poezie a lucidităţii reci, aflată şi ea, oarecum, în zona extraesteticului, dar care cucereşte prin vigoare şi inocenţă, prin energiile puse în joc şi prin lipsă de pudoare. „Tînăra poezie basarabeană – spune Alexandru Muşina în amintita prefaţă intitulată *«Un rimbaldian la Chişinău»* – impresionează prin *forţă, autenticitate, prospeţime* şi o imensă credinţă în Poezie, dorinţa de a *«realiza»* poezia, de a o aduce mai aproape de Realitate, dar şi de a acţiona *în* şi *prin* poezie asupra acestei lumi". Toate acestea fiind însă „dincolo de micile ezitări... gramaticale", şi nu numai, care nu pot fi totuşi trecute cu vederea, deşi – nu trebuie să se uite – majoritatea poeţilor de tip optzecist din Basarabia sînt încă nişte debutanţi. Mulţi dintre ei se află la prima carte, după ce au apărut în celebrul *„Portret de grup"* atît de bine primit de critica literară din România, un fel de *„Aer cu diamante"* din Bucureştii anului 1982, cîţiva doar aflîndu-se la a doua sau a treia.

Resuscitarea fragmentarismului

Mircea V. Ciobanu (n. 1956) debutează cu un volum al cărui titlu, „Haydn între două claxoane" (editura Arc, 1995) spune mult despre intenţia

„recuperatoare" a poeziei care se vrea, în acest caz, nu expresia unei căderi ori a tipătului de factură expresionistă (acestea sînt imagini caracteristice, într-o formă sau alta, premergătorilor de pe ambele maluri ale Prutului), ci a punerii unei întregi tradiții înalte sub lupa sensibilității artiste. Punctul de reper – tipologic și axiologic – este acest prezent care, înainte de a putea fi considerat degradat ori ultragiat (ne situăm, în fapt, într-un teritoriu dincolo de bine și de rău) este asumat cu furie, în zgomote.

În felul acesta, poezia lui Mircea V. Ciobanu optează pentru aritmie, incoerență, fragmentarism (*„groșan ar spune episodismul lumii"* – aflăm), pentru discreditarea metafizicului și pentru... fericire. E de văzut cîtă utopie se ascunde în aceste gesturi care au drept intenție resuscitarea unui echilibru între individ și ființă. E de văzut dacă prin aceste mijloace postmoderne sînt ocolite și învinse crizele modernității. Dar asta nu este exclusiv problema poeziei lui Mircea V. Ciobanu, ci a postmodernismului însuși, în varianta lui literară. Oricum, cînd posibilitatea unei „mîntuiri" nu se întrevede din ocolirea temelor moderne, parcă nu depășim capcanele avangardismului istoric. Iată-l, în felul acesta, pe poetul din Chișinău spunînd, într-un text care poate fi considerat o artă poetică: *„sunetele difuze ca o acordare a instrumentelor/ scurse într-un alfabet ordonator și însumate în-/ tr-o plămadă ridicolă cu logica unei/elucubrații metafizice recoltează aplauzele unei/ lumi care învață fără plăcere și fără rezistență și/ snobismul spectatorului naște scheme explicative/ geniale ca imaginea nisipului mișcător/ artistul cu ifosul demonic de creator scris cu/ majuscule fericește fericește fericește mai/ mult decît încape aici să repet iată-mă și/ pe mine am venit să vă dezordonez lumea/ aceasta plictisitoare în uniformitatea alfa/ betului"* (*model*).

Altfel, Mircea V. Ciobanu reclamă o teatralizare a existenței, o cufundare în realitatea imaginată și propune, cu alte cuvinte, un model existențial care se întemeiază pe autonegare și persiflare de sine. Dar poetul a intrat în zona derizoriului și cu intenția acuzării. *„Mă ghemuiesc în poezie ca un cîine pe/ capacul cald al conductei calorifere și/ aștept disperat în plăcerea mea cînd o/ să-mi aduceți un os din osul plăcerii/ voastre în farfurie de staniol"*, citim în debutul unui bun poem intitulat *epica și etica existenței*. Iar tonul acesta care pare viguros mimează, de fapt, vigoarea, căci este, mai degrabă, semnul scepticismului, tocmai

pentru că e un analogon al realului. Finalul poemului sună astfel: *„epilog/ îmi iau geamantanul de cuvinte și plec auto/ citindu-mă urcat în troleibuzul arhiplin ca să/ simt trupul poporului epilog dacă lumea/ în care trăiesc e creată de imaginea mea/ să știți că am o imaginație proastă"*.

În *„mozaicul dezordonat al lumii"*, poemul lui Mircea V. Ciobanu își propune reontologizarea fragmentarismului, chiar și prin simplă enumerare. Puse cap la cap, banda magnetică, balconul de vizavi, un claxon, crainicul de radio ori „shakespeare" și vocea de la bucătărie compun un zig-zag, auditiv în primul rînd, care evită să pară alienant. Conștient de sine și de *„prosaismul plat"*, folosit deliberat, poetul mizează pe această *„tentă exotică"* tratată drept motiv poetic. Exercițiul discontinuității, al stilului telegrafic, al unei așezări în pagină care să rupă versul și orice aluzie prozodică fac parte din uneltele care deconvenționalizează teme și discursuri. Pînă la urmă, Mircea V. Ciobanu scrie o (altfel de) *„romanță"*, dacă nu cumva mai multe, definite ca un spațiu ideal al libertății și al refuzării sentimentalismului. *„Nu e vina mea/ dacă ai preferat obezitatea/ dacă ți-ai permis să fii amorfă/ ori dacă ai fugit/ în altă poezie"*, sfîrșește un poem care are drept îmbold eșecul erotic și împlinirea poetică.

Există în acest volum, care nu are nici treizeci de poeme, și reflexe soresciene evidente și nedeclarate (a se vedea *antipodul, o istorie cu istoria* sau *salutări din armată*) – e vorba de acel Sorescu parabolic și amar-ironic, care anunța într-un fel fals optzecismul – și trimiteri clare la Eminescu și Bacovia ori la celebre creații folclorice, dar și teribilisme puțin cam fade și desuete, fără vlagă și fără șarm, crescute pe un fond inocent. Ce să spunem de *paradox*-ul *logic* cu care se încheie volumul a cărui ultimă strofă spune: *„Sînt și eu un/ incurabil mincinos/ și vă mint cu neruşinare/ la tot pasul./ Chiar și acum/ cînd vă fac această declarație"*? Este în toate acestea în primul rînd o evidentă bucurie a întîlnirii cu poezia și cu marii scriitori, o întîlnire exuberantă și, în felul ei, jubilativă.

Descrierea şi ironizarea tardivă a inefabilului

Nicolae Leahu (n. 1963) îşi numeşte cel de-al doilea volum „Personajul din poezie" (ed. Cartier, seria Rotonda, 1997). Evident, facerea devine, în cazul acesta, o temă centrală, ilustrînd în construcţii lucide ceea ce s-ar putea numi... poezia voinţei de poezie.

Pre(facerea), un amplu poem, cum sînt toate celelalte nouă ale volumului, urmăreşte biblic zilele creaţiei, poezia-femeie fiind zămislită într-un proces raţional de abolire a *„spleen-ului inconştient"* şi a *„nihilismului originar"*. Nicolae Leahu – atent să *„cioplească făptura clişeului în forul harului"* său interior – păşeşte cu grijă pe cantul discret care îmbină gravitatea şi ironia. *„Istovitoare au fost rotunjirea genunchilor/ cizelarea unghiilor pînă la străveziu/ proporţionarea gambelor gleznelor/ degetelor [...] şi eram numai/ eu gîndul aripile mîinile şi picioarele tale"*, citim într-un loc, iar altă dată, tot sorescian: *„sîmbătă mi-am făcut un examen de/ conştiinţă/ am meditat asupra adevărului/ că fiecare autor trebuie să fie responsabil/ de opera sa/ ţi-am reexaminat condiţia/ estetică"* etc.

„Responsabilitatea" lui Nicolae Leahu e vizibilă în dorinţa de a crea un fel de aparent şi numai formal discurs criptic, care colaţionează *„imagini cu angoase şi aduceri aminte"* şi care nu exclude metafora ca pe un instrument uzat. Doar că, programatic, el apelează la construcţii prozaice, la rime jucăuşe şi ocazionale, la un „inefabil" transpus din zone oculte. Cum limbajul poeziei lui Nicolae Leahu e abuziv neologic şi cum discursul nu se lasă închegat în unităţi prea clare, încifrarea pe care poezia aceasta o propune este o parodie a poeziei orfice. Nu o dată se apelează chiar la calambururi – nefericite, aş spune – ori la paranteze care persiflează, deturnînd sensurile ce tind pentru o clipă spre gravitate: *„cum se duc cum seduc/ numai vin nu mai vin/ altele cuib să-şi facă/ pe umărul tău/ gol"* (*foiletai cartea*)

În fapt, poeziile acestui volum aparţin unei erotici care pare pe alocuri marcată de eşecuri, dar care e aproape permanent o ipostază a creaţiei. De aici tonul descriptiv şi în acelaşi timp vag conceptualizant, de aici imaginile suprarealiste construite cu multă atenţie ca într-un fel de flux

involuntar amendat de ironii desuete, ori de gratuite îmbinări lexicale:*„avea ochi umezi și mînca portocale (felii de)/ presărate cu zahăr (praf de)/ avea ochi mari și singurele mele două portrete/ se clătinau cînd rîdea de la stînga la dreapta/ sau de la est la vest sau de la nord la sud"* (*stampă cu ienuperi în ceață*). Firește, nu poți să nu-i dai dreptate poetului care într-un loc mărturisește: *„e un tragic joc de-a înșelarea metafizicii"*, și aș crede că, *„descriind inefabilul"* ori ocolind metafizica, poetul trăiește cu nostalgia acestor realii poetice aparținînd modernității. Ironia, parodia, persiflarea și celelalte vin să declare cu oarecare zgomot timiditatea și pudoarea trăite în fața modelelor și a sinelui. Erotica lui Nicolae Leahu posedă, oricum,o coardă a gravității care se face simțită atunci cînd imaginile și amintirile cad neputincioase în fața eului adînc:*„cînd nu ne mai ajung ochi să ne vedem/ nici amintiri să ne acoperim angoasele/ visăm imposibilul/ os de os măcinîndu-ne oasele"* (*alchimie*). La fel de grav și pretențios e Nicolae Leahu cînd reia atît de cunoscuta de noi interferență dintre cuvinte și lucruri, zicînd:*„geometria vocalelor acestei stări/ cum aș săruta ochii cuvîntului ochi/ gura lacomă a cuvîntului gură/ luciul părului cuvîntului păr/ și cu auzul vopsind epitete șocante șerpuitoare/ pe tulpine de măr"*(*esplanadă barocă*).

În fine, cu tot scepticismul deghizat, nici Nicolae Leahu – care, sub toată această armură vrednică, pare un introvertit – nu evită copilăririle, prețiozitățile, tensiunile criptice ori frivolitățile, sfidînd pe *„băutorul de haos"* prin cunoașterea mai limpede și directă a derizoriului.

Dar poate că greșesc. Poate că Nicolae Leahu, plin de vorbe barbiene, e un insurgent veritabil, de stirpe arghezian, căruia-i place să se inventeze continuu și diferit, trăind o *nostalgie ironică* a abisului și asumîndu-și jocul tragic. Într-un poem numit *doamna crocantă* el spune: *„tocmai cînd dau să botez actul/ de creație artistică mi se defectează mașina/ de scris scriu eu și cu mîna chiar și cu stînga/ dar tot cu stiloul"*, iar mai tîrziu: *„creez creez cu șurubelnița patentul și cheia cu sîrmulițe/ cine mai apelează la diminutive sîrme de aluminiu/ de cupru mai bine zis recreez[...]/ și cum recreez eu așa unde face tronc/ la inima piuliței/ cu pricina și eternul conflict al artistului cu lumea/ reprezentată de unealtă se rezolvă divin și neașteptat"*.

Gratuitate şi exasperare

În fine, iată-l chiar pe **Iulian Fruntaşu** cu volumul său de debut, „Beata în marsupiu" (ed. Cartier, 1996), un fel de „poem invectivă" premiat de Salonul Naţional de Carte de la Cluj Napoca. Faţă de Mircea V. Ciobanu ori Nicolae Leahu, Iulian Fruntaşu provoacă mult mai tranşant sensibilităţile convenţionale, şfichiuieşte pudorile şi trece aristocrat de partea avangardiştilor rafinaţi şi boemi, ingenioşi şi plini de vervă. De aceea, n-aş crede că în poezia sa există o exasperare mai aparte, cum susţine Alexandru Muşina. „Mecanica eroticului" sau „a structurii discursului" ori „mizeria existentă" se aşază şi peste gratuitatea absurdă a predecesorilor. Şi apoi Iulian Fruntaşu e foarte exact în definirile de sine: *„Această prescripţie a fost găsită în sertarul unui medic stomatolog cu renume ceea ce presupune că a fost întocmită în deplină cunoştinţă de cauză. Pe verso se specifică metoda de utilizare: destinat în exclusivitate cuplurilor în etate, se învaţă pe de rost, se merge dimineaţa la 5,3o într-un gang, se ridică mîinile sus, se recită concomitent, se dă drumul jos mîinii drepte (eventual celei stîngi – valabil pentru cei stîngaci, bineînţeles), se pune arsenic în gură, se coboară mîna a doua*". Or, chiar dacă imaginile care ar putea semnifica o criză profundă sînt destul de multe, îmbinînd revoltă şi greaţă, exasperările lui Iulian Fruntaşu au în primul rînd rolul de a şoca, de a dinamita convenţiile poeziei „idilice".

Poezia lui Iulian Fruntaşu apelează, astfel, fie la ingenioase aşezări în pagină, fie la calambururi de o gratuitate, poate ea exasperantă – *„Ş(opt)eţti (!) e deVRE'(!)me patul pliant/ în ritm de jazz*", citim într-un loc – dar, de cele mai multe ori, şi atunci cu succes, la imagini care frizează obscenităţile, la un lexic furios. *Poemul celor patru â* e unul din cele mai inocente în această privinţă: *„curva cartierului şedea tolănită în ogradă/ copiii de nisip o gîdilau cu lopăţelele la tălpile din cÂuciuc fierbinte/ fetele de şap'şpe ani leşinau, trimiţÂndu-i bezele/ bărbaţii o stropeau cu bere rece, hlizÂndu-se/ femeile săreau în bazinu-i enorm/ unde povesteau de dragoste, făceau tÂrţ/ o posedau cu toţii/ în vara insuportabil de caldă"*.

În acelaşi timp, bruscarea unei societăţi fardate şi pudibonde se face cu imagini groteşti, scoase dintr-o thanatologie foarte sexualizată: *„O – nu!*

am văzut doar mîna, mîna neagră luîndu-ţi mîna ta ce-mi lua/ mădularul ca pe un stilou" etc., etc.

Cînd citeşti toate aceste lucruri, şi multe altele, tinzi să pui imaginile care ar semnifica disperarea acută şi exasperarea pe seama gratuităţii, a exerciţiului care striveşte Tradiţia. Asta nu înseamnă deloc că în felul acesta poezia lui Iulian Fruntaşu e mai puţin rezistentă. Dimpotrivă, vedem în exerciţiul imagistic o primă treaptă către sine şi către „explorarea existenţială": *„îţi povesteam despre dragostea care trăieşte în noi ca o vulpe în vizuină/ care doarme dar cînd se trezeşte muşcă şi linge sîngele roşcat/ corpurile moarte se rostogolesc atunci din noapte în noapte/ ca pepenii verzi ai mătuşii Vera pe caldarîm la vale*" (*Poemul mansardei*). Oricum, Iulian Fruntaşu stăpîneşte cel mai bine – împreună cu confraţii săi – ştiinţa versului. Ceea ce, să recunoaştem, nu e deloc puţin lucru.

IOAN ES POP. MORTIFICARE ŞI INFERN

După „Ieudul fără ieşire" (1994), carte care îi aducea lui Ioan Es. Pop un important premiu şi (ha! ha!) teribilele ameninţări ale unui profesor din invocatul sat maramureşean, critica literară n-a ezitat să vorbească despre o nouă voce poetică, matură şi inconfundabilă, pe cît de originală şi discretă, pe atît de autentică.

Peste ani (nu mulţi), „Porcec" (Poeţii oraşului Bucureşti, 1996) este mai mult decît o confirmare. Cele patru cicluri, dezvăluind o unitate a spaţiilor, a timpilor şi a vocilor lirice greu de învins analitic, sînt mari poeme despre moarte, scrise de o conştiinţă tragică şi ironică, măcinată de spaime care luminează, o conştiinţă salvată de neant prin aneantizare. Ai de la început, de la primul vers, intuiţia valorii – aşa cum simţi de pretutindeni aerul îmbibat de obsesii al unei antichităţi care a făcut din tragic calea spre purificare. Pe Ioan Es. Pop îl vezi cumva deasupra timpurilor, avînd acces la o secţiune monadică a lumii, formulată în limbajul timpului său.

Deşi o citire ascensională nu este lipsită de sens – vom miza pe ea, de altfel – trebuie, totuşi, să o spunem: micul Porcec, scriitorul, cezarul, casa de la ţară, o casă Usher *„scufundată între noroaie dintr-o voinţă care-i aparţine numai ei"* ori însorita insulă Capri în zile de toamnă sînt variaţiuni ale aceleiaşi forme de intersectare a derizoriului unor întrebări cu permanenta criză a fiinţei, în încercarea de identificare a morţii, a feţelor ei

luminoase și grotești. Tocmai de aceea stau alături, într-un subtitlu care nu folosește nici o majusculă, semn al dezrobirii de orice vanitate, *iov* cel lepros, *iova* (poetul?), biblicul *iona* și (poate nediferențiatul și eternul) *ion*.

De asemenea, din capul locului ar trebui spus: într-un fel burlesc, dar și absurd-ionescian, scrisul redevine la Ioan Es. Pop o experiență originară, care implică și persiflarea sceptic-amară a eului ori a divinității, și disperarea născută din situarea în derizoriu. Nu poți să nu citezi prima parte a poemului de început – am numi-o „geneza" – deși memorabile întru totul sînt poemele lui Ioan Es. Pop și selectezi cu mare dificultate: *„la început a fost sfîrșitul. apoi agonia. apoi uscatul./ apoi, pe 16 noiembrie, l-am văzut pe iova trecînd aplecat/ prin intersecția victoriei cu lemnea. era vinerea și era seară./ acum, ascultă: n-aveam bani și voiam să uit. l-am ajuns pe iova,/ i-am cerut lui iova bani și iova a tăcut./ pesemne era-n divorț pe atunci, pen'că și-a luat deodată/ cununa de spini într-o mînă și a trîntit-o jos ca pe-o căciulă./ ce faci? am zis, lasă-l, a zis bufnița/ și a trecut peste creștetul lui croncănind,/ lasă-l, a zis,* ***resemnare*** *este/ numele lui de alint"*. Confesiunea devine lent un discurs aneantizat despre experiența scrisului – care se identifică cu o halucinantă eschatologie: *„acum schimb lemnul creionului de la o săptămînă la alta/ cioplesc trunchiuri tot mai groase, ca să pot ascunde/ degetul ăsta care crește nemilos împotrivă-mi,/ tot mai gros, mai amenințător.// și poate într-o zi mîna n-are să mai poată ține/ scîndura uriașă îndărătul căreia va trebui să-l ascund/ și atunci nădăjduiesc că se va prăbuși peste el și-l va/ sugruma, și sper atunci să-l aud sufocîndu-se,/ să-i văd sîngele cum sare de sub unghie ca dintr-o gură căscată,/ mărturisind că el era adevăratul tău întîi născut"*. Scrisul însuși devine un topos, hiperbolizat și coșmaresc, al spaimei. Poetul se identifică cu lucrurile, e o carte, o stradă, un sicriu, o cameră undeva sub pămînt, pereții îi sînt propria piele, *„sudoarea iese deja prin tencuială"* – dar, în același timp, el este mereu și altceva, o conștiință care *vede*, fără nici un fel de iluzie, cu o senzorialitate bacoviană, dureroasă, și cu o nihilistă melancolie damnată. A scrie, cum face micul porcec, ori a dicta crima, cum face în Capri cezarul, a bea într-un cimitir ori a locui orașul inert înseamnă același lucru: a te pierde pe tine însuți și a glorifica pierderea. Ce ne interesează deocamdată este să remarcăm acest sens al scrisului. Trăind în spaime și neliniști, inhibat de eșecuri, poetul știe

să instituie – şi nu printr-un discurs parabolic, prea cerebral – o experienţă mereu prezentă, ca o halucinaţie, şi un univers alienat prin distrugerea oricărei distanţe şi stratificări. Căci nu numai timpul dispare în poezia lui Ioan Es. Pop, ci şi spaţiul, formele. Totul, şi mai ales scrisul, este damnare: *„scriu greu. vîr vîrful creionului în piele pînă unde/ dau sub ea de mine. scriu cît de-adînc simt eu că trebuie să scriu./ zgîrîi ţesuturile, scormonesc în vene, rîcîi în os pînă-aud/ grafitul cum îi trece prin sicriu.//[...]// scriu pînă cînd litera se scufundă sub carne. într-o zi voi fi citit/ numai pe dinăuntru. voi fi o carte în propria-mi piele./ şi de nepătruns. şi cînd mă vor deschide/ am să mă mut pe cealaltă parte a mea. voi rămîne/ mereu interior. vor căuta. voi rîde.// aşa că hai la megara ori hai la berbecul, bătrîne,/ dar astăzi e ultima oară, căci mîine/ n-are cum fi nicicînd mîine"*.

În fapt, primul ciclu al volumului se structurează chiar pe ideea scrisului care nu mîntuie, ci păstrează într-un fel de alertă fiinţa, atacînd-o fizic. *„Degetul ăsta care creşte nemilos împotrivă-mi"* şi unghiile s-au înfipt în palme, au străpuns pereţii, au domesticit experienţa morţii. Cu toată atmosfera macabră şi terifiantă, nu lipseşte ironia amară, detaşarea, fie şi vagă. A se vedea poemul în proză numit chiar *micul porcec*, urmărind un destin construit pe umilinţă, grotesc şi obsesie, care apelează spre final la „poemul spectacol", replica eroului mizînd pe un discret sarcasm: *„se prevăd neşanse potrivite pentru vara asta./ trecutul decade şi e limpede că un an ca ăsta/ n-o să mai prind eu vreodată.// se prevăd neşanse mari în vara asta, zău,/ toamna abia se mai poate ţine sub stern/ şi ciroza-n ficat./ dacă ar fi chiar şi numai pentru-atîta,/ fie numele domnului lăudat"*.

Cuvinte din sicriu, cuvinte dintr-un fel de jurnal de după moarte sînt poemele lui Ioan Es. Pop. Momentele de resemnare vin să autentifice o continuă mortificare, gloria unei morţi care se instituie ca fapt banal, de o familiaritate care coboară orice gravitate pe terenul intimităţii. Unghii crescute nemăsurat de mari, ieşind prin scîndura sicriului, spărgînd pereţii camerei, sînge curgînd în loc de apă sau bătînd la uşă creează un univers halucinant căruia Ioan Es. Pop – printr-un discurs în proză, lipsit de metaforă, depoetizat şi păstrînd, tocmai datorită literalităţii, o înaltă tensiune lirică – îi dă dimensiunea unei solidarităţi cu cotidianul intim: *„trebuie să fi rîs mult aseară, pentru că dimineaţă/ aveam gura plină de sînge. şi toată ziua de azi/ mi-a mers neobişnuit de bine, cu doar rare*

presimțiri,/ și cu o mare poftă de viață, cum de puține ori am avut.// firește, la un moment dat mi s-a părut și mie că aud/ în bătaia inimii o oarecare delăsare,/ dar o delăsare meritată, ca după un război cîștigat/ asta mi-a făcut mai bine, să ne odihnim în sfîrșit amîndoi,/ inima mea și cu mine".

În locul în care nimic nu se întîmplă, în moartea care seamănă a viață, paradoxurile par firești, absurdul e la el acasă, iar frazele lui Ioan Es. Pop, enunțuri ale unei voci tot mai împăcate cu moartea, care fac pînă la urmă din moarte suprema glorie, mizează într-un fel de stereotipie bacoviană pe *frig, a bea*, hoinăreală fără sens: *„de asta, cînd beau, mi-e bine, mult mai bine,/ deși beau în fiecare seară și mi-i foarte bine/ că beau mereu. tocmai pentru asta nu mai beau mereu,/ dar beau întruna și poate că numai dimineața mi-e frig,/ însă dimineața tuturor le e frig și nu se bagă de seamă/ că eu tremur altfel și umblu pe drum așa cum alții/ se clatină, și încă mai am bani cu ce trăi*".

Cel de-al doilea ciclu e, într-un fel, unul familial, amintind ca ideea de Cristian Popescu, dar și de *Liliecii* lui Marin Sorescu. În centru se află tot tema morții devenită sărbătoare. În finalul unui poem, moartea-casă ajunge imboldul vital și principiul ultim al existenței: *„Am băgat de mult de seamă: în orice casă mă așez, casa aceea îmbătrînește brusc, se întunecă și devine casa de-acasă. Așa cum tot ce iubesc obosește deodată, începe să gonească spre stingere, se grăbește să devină cenușă*".

Poemele acestea, unele cu accente traklene (*„seara, mai ales, cînd sfîrșitul e-aproape/ ura se cuibărește în hainele pentru somn, singură în așternut*", ori *„vei înțelege: noaptea suie deasupra casei un/ soare rece, ucigaș, lumina lui vînătă cade cu rafale de grindină/ peste acoperiș, o auzim numai noi, o vedem numai noi,/ altfel de ce crezi că ieșim în fiecare dimineață/ pe drum clătinîndu-ne și cu ochii halucinați,/ cu cearcăne mari cît cearșafurile?*"), propun un spațiu al valorilor răsturnate: lumea se naște din ură, întunericul e cultivat cu cinism, dumnezei sînt fabricați cu greață. Ființei îi lipsește motivația ontologică și tocmai de aceea e copleșită de grotesc. Ioan Es. Pop nu e blasfematoriu, nici iconoclast – pentru asta ar fi trebuit ca Dumnezeu să existe – chiar dacă într-un loc spune: *„**nu mă pot ruga decît cutremurat de oroare. pentru asta**/ mă ascund și acum în pivniță, în întunericul ei putred și gros./ dar mă rog mai ușor acum, ca și cum m-aș pregăti de un mare adio*". Poezia sa instituie ca adevărată

ontologic lumea fantoşelor în care îşi descoperă sinele şi ceea ce reţinem nu este vehemenţa tonului, inclemenţa faţă de o divinitate ridicolă şi absentă, ci dorinţa de a atribui nimicului, pe fondul unei mari nostalgii, atributele divinităţii: *„la treizeci şi şase, am învăţat să mă rog. am făcut cu chiu şi vai/ rost de un dumnezeu al meu, o păpuşă din gumă, ferfeniţită,/ cu buzele groase, cu o mînă sărită din umăr,/ cu cauciucul de pe pîntece tăiat. pînă la urmă,/ numai atîta dumnezeire mi-a fost dat mie să aflu/ şi nu-i, poate,păpuşa asta din gumă cel mai puţin dumnezeu/ ce i s-a dat unui om.//[...]// e drept, cu dumnezeul ăsta din gumă o să fiu mai puţin iertat,/ dar aşa, schilod cum este, pare mai puţin nepăsător./ şi cînd mă rog nu urlu, n-are rost, oricum n-aude,/ totuşi i-am retezat urechea, ca să-mi pară/ că dacă i-o lăsam m-ar fi putut auzi. deci cînd mă rog/ nu urlu. nu mă jelui. nu cer îndurare. am învăţat să mă rog/ ca la orice lucru fără rost. nu mă mai uit la cer,/ e limpede: nu am venit de-acolo"*.

Sentimentul unei singurătăţi cutremurătoare mai dă sens acestui erou care toposului de altă dată îi adaugă pivniţa, casa nopţii, spaţiul ororii. La Ioan Es. Pop damnarea şi alienarea ţin loc de conşiinţă de sine. Damnaţii moderni – şi Ioan Es. Pop e unul dintre ei – înlocuiesc romanticul motiv *viaţa ca vis* cu unul mai puţin uzat şi estetizat, parcă din nevoia unui nou autenticism, o nouă coborîre în infern, *viaţa e moarte*. Dar infernul în care coboară (eroul poeziei lui?) Ioan Es. Pop, deşi coşmaresc şi halucinant, nu mai stîrneşte frisoane, ci protejează. Conştiinţa însăşi a eroului intră într-o letargie vindecătoare. Nici o iluzie, nici o utopie nu mai pătrunde în acest univers situat în afara dihotomiei rai-iad. Nu există decît întuneric, iar cele două lumi – lumea noastră şi lumea cealaltă – sînt învăluite de somnolenţă, uitare şi confuzie. Diferenţele nu se mai văd, iar infernul ţine loc, aproape fără ironie, de paradis: *„anul subţire al pulberii e aproape de sfîrşit./şi nici nu l-am simţit prea bine, ba chiar aş zice/ că ne-a fost mai bine ca altădată, uneori am fost chiar fericiţi,/ ceea ce nu se poate spune şi despre alţi ani ai noştri.// poate asta se datorează şi faptului că anul acesta/ am fost foarte obosiţi şi am dormit mult mai mult ca-n alţi ani:/ ba poate nici nu ne-am trezit ca-n alte dăţi/ şi am fost deznădăjduiţi cu măsură, dacă pot spune aşa"*.

Alternativa acelei morţi naturale din primele cicluri, moarte nebăgată în seamă şi aparţinînd familiei, este oferită de *Toamnă la Capri*.

Alternativa – e mult spus. Poemele de-acum sînt discursurile epistolare ale cezarului care îndeamnă la înțelepciune, violență și asumarea vanităților. Este impresionant tonul impersonal, tragic și în același timp grotesc, oarecum alb, care are ca temă ființa însăși. Ciudat cum, împotriva lentorii spunerii, influențe vizibile, care nu diluează deloc originalitatea lui Ioan Es. Pop, vin dinspre lumea teatrului. Un Ionescu, un Beckett, Vișniec sau Sorescu și, poate, mai ales Jarry sînt, ca să zic așa, verii lui Ioan Es. Pop. Ubu-esc este eroul acesta tiranic și fragil, temîndu-se de uzurpatori și de prosperitate, copleșit – în sfîrșit – de spaima morții, pe care încearcă să o alunge ucigînd, eventual, femeile sau înmulțind războaiele, personaj trist, pînă la urmă, căruia nefericirea i-a devenit casă, adică mormînt, căruia ideea existenței destinului nefast îi surîde. „*Bietul meu idiot, ucigaș din gratuitate*" este formula cu care cezarul își recunoaște, de fapt, vechea iubire, predestinată, și semnificația în cartea lumii. Mare e forța vizionară a acestui erou care spune: „*am despre viață amintiri fără frumusețe./ poate doar lipsa de fericire mă împinge să cred/ că omul nu e făcut pentru ceea ce visează.// ai văzut ce repede scad oamenii iubind?/ biet idiot, nu-mi pare rău că las pe mîna ta/ acest sfîrșit; faci parte din înțelepciunea lui*". Învățăturile acestui erou sînt învățăturile sceptice ale spaimei și apropierea morții îl face să-și dezvăluie într-un fel ceremonios și decadent vanitățile, exersîndu-se abia acum la școala ei: „*adu-mi aminte cînd e primăvară iarăși, poate/ vom porni campania chiar în primăvara care vine./ dar ați lăsat în încăperea mea draperii prea groase/ și mi-e cu neputință să mă mișc acum pînă la ele.//[...]/ viața mea/ n-a pornit tocmai bine iar moartea începe și mai prost, de asta te rog:/ du scaunul meu lîngă fereastră/ ea e mai departe acum decît granițele imperiului/ și nu visez la ceea ce visezi azi tu*". Un poem remarcabil, care ilustrează din plin natura contradictorie a acestui erou este „*cunosc un om care învinge moartea-n eritreea*".

În final, într-o expresie tinzînd spre lapidaritate și maximal, Ioan Es. Pop propune, drept lege a bucuriei, un fel de tratat de mortificare. Orașul e, de data aceasta, spațiul închis care protejează de moarte și de alteritate prin asumarea morții și a pierderii identității. Eroii lui Ioan Es. Pop prețuiesc nimicul, îl cunosc și îl cultivă. Nașterea devine în acest loc marea vină „*pentru că, spun legile noastre, încă o viață nu face decît să aducă după sine încă o moarte*", iar asupra firilor „*zgomotoase,*

supărător de vii", care vorbesc *„de averile lor, despre dragoste şi ură, despre mîine şi ieri"* se întinde dispreţul.

Oraşul, ca în viziunile lui Giorgio de Chirico, e un tărîm al nimicului, al netimpului, dar şi al renaşterii zeilor, al *„întunericului mai strălucitor decît lumina"*, al unei noi ideologii mîntuitoare şi, deci, al unui nou război salvator. Continua ironie tragică defineşte această viziune axată pe cîteva fraze, variaţiuni pe aceeaşi temă, a gloriei căderii. *„Religia oraşului nostru e descreşterea şi destrămarea [...]. Nimicul, neîncrederea, neputinţaa au devenit treptele creşterii noastre-n descreştere"*, citim într-un loc. Altă dată: *„noi preţuim doar ceea ce se întunecă, decade şi se apropie de asfinţit. Ne vlăguieşte tot ce se naşte şi umple"* sau *„Moartea, în schimb, a scăzut, a ajuns o întîmplare domestică"*.

Fragmentul care conţine cel mai bine ideea întregului ciclu şi punctul ultim al traseului parcurs de-a lungul volumului de Ioan Es. Pop este, cred, următorul: *„Nu trebuie să te lauzi că eşti. A fi înseamnă a avea fiinţă, şi deci o avere mai primejdioasă decît cea a lucrurilor la vedere. De aceea, cînd mor, morţii noştri nu sînt foarte morţi, pentru că nu pleacă dintr-o viaţă deplină, ci din una care seamănă mai mult a umbră. Şi nici viii noştri nu sînt foarte vii, pentru că îi ajutăm de mici să ducă doar atîta viaţă cîtă pot muri netulburaţi"*.

Amară este această lecţie care propune, dintr-o mare tulburare, trăirea în neant. Singura bucurie a vocilor lui Ioan Es. Pop e pierderea fiinţei, a sensului, a runei. Într-o lume fără utopii, coborîrea în Infern e marea împlinire, dar nici ea nu lasă loc vreunei frînturi de lumină, căci lumină e numai întunericul. Aşa încît, ironia tragică este la Ioan Es. Pop atitudinea prin care burlescul şi solemnul, grotescul şi înţelepciunea ridicolă, derizoriul şi absurdul stau faţă în faţă, se oglindesc şi se confundă. Căci tot ironia tragică face din coborîrea în Infern o înălţare şi din moarte un piedestal, cel mai înalt, al vieţii.

VASILE BAGHIU. BOVARISM ŞI ALIENARE

Alături de Ioan Es. Pop şi de Nicolae Coande, Vasile Baghiu este una din vocile poetice cele mai consistente apărute în ultimul deceniu, o voce care nu numai că nu ignoră, dar repudiază postmodernismul şi intertextualismul, revendicîndu-se de la ceea ce Marin Mincu numea, cred, noul substanţialism. Mai exact, poeţii aceştia, chiar dacă nu sînt cu totul străini de tema alienării prin cuvinte, devenită însă la ei cu totul altceva decît un joc gratuit şi neputincios, întorc poezia la una din sursele ei primare, la relaţia dintre fiinţă şi moarte, evitînd impasul limbajului suficient sieşi, luciditatea cinică şi ironică, parodia sau experimentul sterilităţii exhibate. Mai mult decît cei doi autori care au scris „Porcec" şi „Fincler", Vasile Baghiu este o prezenţă constantă şi vie în viaţa literară de astăzi, cuvîntul său critic impunîndu-se cu autoritate prin ceea ce scrie în revista „Poesis" sau, mai de curînd, în „Vatra". Dacă eşti cît de cît onest, nu poţi să nu recunoşti originalitatea punctelor sale de vedere, iconoclaste rareori, dar aproape întotdeauna incomode prin convingerile nonconformiste şi puţin dispuse la concesii. În realitate, Vasile Baghiu nu face altceva decît să se manifeste, din interiorul poeziei, ca un veritabil apărător al ei. Fără a face din discursurile sale nişte pledoarii *pro domo*, el are înainte de orice altceva o conştiinţă fermă axată pe opinii limpezi, un verb exact lipsit de sofisticate şi inutile demonstraţii, o limpezime care îl face ascultat şi, trebuie s-o recunoaştem, necesar. Cu atît mai

surprinzătoare este, în acest caz, discreţia şi imaterialitatea eului său poetic, a acelui sine care se confesează într-o tonalitate blînd-amară, deşi uneori de o ironie romantică limpede, pe care o dă doar apropierea morţii şi un temperament contemplativ şi care inspiră cu nesaţ aroma nefiinţei. Iată-l mărturisind: *„Mereu pe buze meşteşugitele fraze de consolare/ Şi un surîs obosit de istoria speciei, reaua-credinţă şi nepăsarea./ Mi-e silă că mă las purtat de progres./ Ar trebui să protestez, însă din laşitate scriu/ Şi mă cred cineva în noianul de suferinţă*". La drept vorbind, Vasile Baghiu a impus nu numai ceea ce poate fi numit îndeobşte un univers literar, volumele de pînă acum fiind de o rară unitate emoţională, stilistică şi tematică şi toate vărsîndu-se, asemenea unor aluviuni, în ultima apariţie editorială, numită *„Maniera"* (Pontica, 1999), ci şi un manifest, un concept, *himerismul*, de la care orice înţelegere a poeziei lui ar trebui să pornească. Aş spune – şi sper să acceptaţi exagerarea – că e ultimul mare manifest literar al sfîrşitului de secol. Nu pentru ideologia sa intrinsecă, ci pentru că, am convingerea, acest program este expresia unei conştiinţe poetice sigure şi pentru că el poate oferi, aşa cum o demonstrează poemele propriu-zise, o soluţie pentru criza postmodernă a poeziei.

O atmosferă sumbră şi în acelaşi timp luminoasă, un aer crepuscular care te proiectează în vis şi în armonie, o lipsă de energie şi de vitalitate care transformă totul în ceremonie alexandrină, acesta este timbrul inconfundabil al poeziilor ultimului volum, construit pe bovarism şi alienare. În fond, cu cît mai mare este inconsistenţa formală a sinelui şi, cum zice Marin Mincu, silenţiozitatea propriei voci, cu atît mai limpede se profilează o natură tragică, de factură eminesciană. Boala într-un sens foarte concret, deloc poetizată în maniera convenţiilor uzate ale modernităţii, are alte consecinţe decît patetismul, lamentaţia sau evaziunea metafizică. În plus, vocaţia autoscopică este dublată aici de o plăcere morbidă a detaliilor, scrisul părînd să fie, în contextul acesta, nu un surplus de existenţă, ci mijlocul de a nu rata existenţa. Oricum, pe urmele lui Fernando Pessoa, dar nu în felul livresc şi ocult al acestuia, poetul intră într-un joc de oglinzi, al multiplicării sinelui, în voci care se copiază însă la nesfîrşit, diluînd în felul acesta o existenţă care peregrinează între un hotel, un sanatoriu, un parc oarecare sau, iată, *Plaza Mayo*. Preferinţele lui Vasile Baghiu către toponimiile spaniole, italiene sau arabe au sens nu doar prin

nota exotică, ci poate prin trimiterile către un tărîm al realismului-magic. Dincolo de asta, Vasile Baghiu afirmă astfel nevoia unei întoarceri la viață, creîndu-şi un anume ceremonial al trăirii. Nu despre o întoarcere la mitologie este vorba aici, ci despre o ritualizare a sinelui: *„Încă nu-s mort, îmi duc singur bagajele/ Printre palmieri prăfuiți, la hotelul Cecil, în Alexandria,/ Hotărît să scriu măcar două pagini de cum voi ajunge în cameră,/ Urc pe strada Nebi Danielo,/ Stau prostit în cafeneaua El Bab,/ Fără să-mi pese de arabii puşi pe harță*", şi poezia continuă în felul acesta, poetul invocînd, în cele din urmă, *Mestiere de vivere*. Pentru un spirit fundamental contemplativ, care îşi transformă fantasmele în realitate, căutarea existenței şi ritualizarea ei impun o poetică a inactivității şi a bolii.

Poetul se contemplă şi se lasă devorat de cuvintele dublului – scrisori sau mărturisiri formulate pe un ton alb –, erou coborît parcă din stampe prăfuite, se lasă îmbătat de imagini vechi în care prezentul devine o umbră a unui alt timp, rămas şi acela imprecis şi lipsit de materialitate. Rătăcit prin această dedublare profundă, eroul liric ce se numeşte Vasile Baghiu călătorește ca în proza romanticilor germani prin locuri exotice, descrise minuțios şi transformate nu numai în legendă, ci într-o mitologie personală, întorcîndu-se permanent la morga în care se păstrează poate cufărul cu manuscrise sau la sanatoriul unei existențe exhibate în ceea ce este vocație a morții.

Singurele autentice puncte de reper de care trebuie să se țină cont sînt, însă, doar celelalte volume ale poetului, invocate din cînd în cînd, sau dublul real care este Himerus Alter, unica prezență a cărei existență nu poate fi pusă, ca a lui, la îndoială: *„În lumea literară a Principatelor există un individ/ Care devine cu fiecare zi tot mai ridicol/ Pretinzînd că scrie* poeme himeriste, *după ce/ Nu ştiu cum naiba, în urma unei burse la Harvard,/ A dat peste hîrtiile mele,/ Recunoscînd totuşi că autorul cărții* Taste of Alienation,*/ Neaşteptat de discutată prin revistele lor scrise într-o limbă/ Care păstrează ecoul unei Rome decăzute,/ Sînt totuşi eu, Himerus Alter,/ Iar* Maniera Baghiu *cu care îşi plictiseşte prietenii/ E o chestie care întrece măsura*". Într-o lume alcătuită din umbre, inconsistentă în însăşi esența ei, un spirit romantic apelează la o ironie amară care accentuează desusbstanțierea lumii şi a sinelui, mizînd, în schimb, pe cîteva elemente ale recuperării. Motivul oglinzii, al dublului, al sîngelui se motivează în

felul acesta, perspectiva poeziei lui Vasile Baghiu fiind una profund ontologică. Niciodată confesiunile celor doi eroi ai poeziilor lui Vasile Baghiu nu apelează la simboluri ori la metafore care să încifreze mai mult sau mai puțin deliberat, tocmai pentru a nu rata în direcția artificiului și inautenticului. Este surprinzătoare, în fond, capacitatea lui Vasile Baghiu de a face poezie din deconspirarea mijloacelor folosite și din numirea directă a unei lumi. Literatura, în sensurile și în metodele ei convenționalizate, este un corp străin, un mijloc politic și ideologic de parvenire discretă sau entuziastă. Autorul *Manierei* critică în permanență un astfel de pericol, și, împotriva inconsistenței de care vorbeam, el afirmă un mod de situare inautentic în lume prin raportare la un model pe care îl copiază, îl imită sau îl plagiază, făcînd însă apologia existenței. Nu este vorba de nici o contradicție aici. Pentru că existența, asumată în toată periculozitatea ei, se dovedește a nu fi altceva decît un vis, o copie, cel mult o manieră. Călătoriile prin spații de cele mai multe ori insolite, cu localizări de o precizie a detaliilor care îmbină misterul cu emoția recunoașterii, aduc ceva din atmosfera romanului sud-american, o notă de realism magic, care contribuie decisiv la constituirea eului. Simți parcă prezența lui Ștefan Baciu, invocat la un moment dat într-un text, deși aceste inserții de real nu fac altceva decît să proiecteze în și mai mare mister poetic aventura sinelui aflat parcă în căutarea semnelor lui Ezra Pound în lume. Și el călătorește, într-un fel sau altul, optînd pentru ceea ce americanul numea „ritm semnificativ" și pentru imaginile înțelese ca „un complex intelectual și emoțional într-o fracțiune de timp". Oricum, Pound și T. S. Eliot par să fie două din lecturile preferate ale acestui tînăr poet.

Ce surprinde cu totul în poezia lui Vasile Baghiu, dincolo de originalitatea spațiului în care se construiește și de timbrul monoton și fermecat al discursului, și se înțelege că este o monotonie strunită și funcțională, este suprapunerea, ca să zic așa, dintre text și metatext, dintre lume și discursul autoreferențial, suficient sieși. Este foarte limpede că poezia lui Vasile Baghiu oferă în același timp nu doar divagații pe tema poeziei, ci un veritabil program, explicit, ce-i drept, doar pe alocuri, și un spațiu al suferinței, al trăirii, al cărnii. Fuga de literaturizare are drept premisă, în fond, această situare pe cît de polemică, pe atît de motivată, căci lumea pe care o imaginează poetul este mai reală decît spațiul unei

referenţialităţi biografice abia invocate, iar fuga de convenţii, dincolo de consecinţa impunerii în real a unui mod propriu al scriiturii, înseamnă şi refuzul utopiilor autoimpuse cu idilism.

Realitatea ultimă a poeziei lui Vasile Baghiu nu este însă nici tema morţii, nici aceea a poeziei autoscopice – lucruri asupra cărora voi reveni –, ci relaţia dintre acest ins numit Vasile Baghiu, inventat ca să justifice existenţa unui erou originar, şi Himerus Alter, poetul prin excelenţă, a cărui prezenţă se manifestă printr-o multiplicare la nesfîrşit, în timpi şi mai ales în locuri inaccesibile, ori prin manuscrisele lăsate în aripa de vest a sanatoriului. Fără a ne întoarce acum la manifestul himerismului şi fără a căuta în el puncte de sprijin, putem spune, cred, iată de ce toate acestea sînt forme pe care le îmbracă moartea, singura realitate care o concurează pe aceea a scrisului.

Vasile Baghiu declară şi constată la începutul unuia din poemele sale: *„Dacă nu suferi puţin nu are nici un farmec,/ Dacă scrii vine o zi cînd va trebui să te întrebi serios dacă/ Asta e tocmai ceea ce ai vrut să faci,/ Cam către sfîrşit, cînd/ Nu se mai poate face nimic, decît poate să scrii din nou“*. Scrisul ca fatalitate nefastă, care substituie existenţa, aici se află pericolul pe care îl presimte, cu orice nou cuvînt, Vasile Baghiu. În „dialogul“ acesta epistolar cu Himerus Alter, el nu face din scris o profesiune, ci-i caută, în fond, motivaţia originară. A scrie nu înseamnă, nicidecum, a te purifica ori a găsi o soluţie terapeutică pentru crizele „marasmului clipocitor“. *„Nu mă întreb ce fac şi ce vreau/ Şi de ce port cu mine ceva atît de incomod precum tristeţea,/ Ceva ce-mi taie orice poftă de a mai scrie/ Fie şi numai o singură scrisoare pentru Alter“*. Ba dimpotrivă: nimic nu poate substitui bucuria suferinţei, singura care ocoleşte copierea, imitarea, farsa: *„Dacă ar fi să mor aş muri şi nu m-aş întoarce,/ Aş scrie şi nu m-aş repeta, aş ocoli* maniera,*/ M-aş duce departe, în ultima rezervă din pavilionul de vest,/ Ca să pot scrie două rînduri despre* Gustul înstrăinării,*/ În care s-a topit ceva din mine, în care a murit/ Sufletul din inima mea/ Îmi aprind o ţigară cu gîndul de a scrie,/ Dar la sfîrşit doar cu fumatul rămîn,/ Fără o literă, un rînd,/ Pentru că dacă nu suferi un pic, spune Elma/ Trăgîndu-şi fermoarul de la rochia de vară, nici talent înseamnă că n-ai,/ Nici brumă de consideraţie pentru tot ce-i plăpînd,/ Nici drumul nu-l vezi, nici cărarea înroşită de frunze“*. Dar

suferința rămîne o imposibilitate în afara scrisului, care este un mod de a fi al lucrurilor, dincolo de vreo bănuită transcendență, și tocmai de aceea orice suferință nu poate ieși din spectrul alienant al mimării și histrionismului. Poezia lui Vasile Baghiu își identifică substanța chiar în imposibilitatea tristeții, pentru că tentația autocontemplării pînă la bovarism se transformă într-o literatură care mimează și sentimentul facil, și prozaismul monoton și inert, și apatia: „*Cum să nu fi scris* Rătăcirile doamnei Bovary *(adică ale Elmei)/ Cînd de scris am scris tot timpul,/ Chiar și atunci cînd mă încurcam cel mai mult în bagaje,/ Iar sîngele meu nu era doar un simbol poetic./ [...]/ Scriam niște note de călătorie într-un caiet subțire./ N-aș putea spune că mă gîndeam la moarte/ Cum mă gîndesc astăzi la moarte, deși văzusem delfinii eșuați/ Despre care unii mai studioși spuneau că s-ar fi sinucis/ Din motive pe care nimeni nu le cunoaște./ Dar scrisul trecuse oricum pe planul doi,/ Scrisul poeziei personale himeriste,/ Cu stiloul la geamul dinspre mare, cu o mină tristă, firește,/ Mimată, ce credeți, un teatru pe care-l jucam în oglindă,/ O farsă ieftină de doi bani care-mi aduceau numai rău./ Poezia îmi face și astăzi mult rău,/ Pentru că mă-ndepărtează de cei pe care-i iubesc/ Și pentru că mă transformă, așa cum nu aș vrea/ Să mă transforme într-un marginal*".

Trebuie să recunosc că n-am citat aceste pasaje mai ample doar de dragul demonstrației. Și asta deoarece frazele lui Vasile Baghiu trebuie percepute nu doar ca vehicole ale unui mesaj mai mult sau mai puțin alienant și bovaric, mai mult sau mai puțin poetic, ci chiar ca niște lucruri în sine, în primul rînd pentru parfumul dulce-amărui al descompunerii unei materii aproape putrede, pentru muzica discretă și crepusculară a unei lumi care te învăluiește. Un spirit decadent și matein se construiește astfel, un spirit care trăiește pentru a degusta aromele morții.

POEȚI ROMÂNI DE DINCOLO DE STYX

Nu știu dacă alte literaturi trăiesc mitul devenit formativ al poetului mort tînăr și dacă au obsesia structurală a scriitorului exilat. La noi, însă, primii scriitori, de la Dosoftei la Budai Deleanu, trecînd prin Neculce și Cantemir, nu pot fi rupți de experiența exilului, și primii poeți premoderni și moderni – un Alecu Văcărescu sau un Vasile Cârlova – dispar, nu o dată în condiții tragice și la o vîrstă fragedă. Să fie oare și această apetență... romantică o constantă a literaturii române? Pentru că, dacă ne oprim doar la vîrsta scriitorilor, nu putem să nu remarcăm că foarte mulți dintre ei nu ating maturitatea biologică. Unii sînt, într-adevăr, nume remarcabile (Eminescu sau Labiș), alții, ca și necunoscuți, au fost scoși din uitare de anumite conjuncturi favorabile (cîți își mai amintesc de Haig Acterian, mort la 39 de ani, și de puținele lui poezii publicate într-un volum la 25 de ani și semnate Mihail? Reamintesc un text cu un ultim vers remarcabil: „*Cerdac sînt de logodnă. Ursuz, tăcut și spîn/ tîrziu aștept iubirea să o desfac la sîn;/ de cîte ori sorb singur dintr-un uluc păgîn/ Cu boabe de mătănii Te fur și Te îngîn./ Strigînd mi-am văruit chilia și Te-aștept/ cu întunericul din evanghelii strîns în piept,/ Te-aștept cu două brațe strîmbe de unghi drept*"). Mulți însă rămîn uitați definitiv. Mă gîndesc la poeții morți în cel de-al doilea război mondial, ca Ion Șiugariu, sau, pentru că îi cunosc mai bine, la tinerii bucovineni interbelici. Mihai Horodnic se îneca la 19 ani,

Ion Roşca murea la 25 de ani, Mircea Streinul se stingea la 35, dar cine, în afară de Nae Antonescu, mai ştie ceva despre George Chlopina, George Stratoiu, George Putneanu, ori despre romaşcanul Silviu Roda? Poeţi cu o carte sau cu douăzeci, de foarte multe ori fără nici una, şi despre care îşi aminteau cei care au trăit acele vremi, Ştefan Baciu de exemplu. Şi invoc acest nume şi pentru că, alături de Horia Stamatu şi chiar de Geo Dumitrescu, el a rămas să reprezinte imaginea prototip a poetului tînăr, care nu a murit, dar care, fie, plecat în exil, e ca şi cum ar fi murit pentru literatura română o bună bucată de vreme, fie a rămas la curajul primei cărţi, „libertatea de a trage cu puşca" fiind o amintire aproape uitată. Un regim politic violent şi primar a desăvîrşit ceea ce ţinea deja de organicitatea poetului. Şi, în felul acesta, ar trebui să trecem la ceea ce s-a întîmplat după 1947, dar pentru că deja am vorbit de poeţi din Bucovina interbelică (evident: poeţi români!), aş aminti şi de Ilie Motrescu, mort la 27 de ani în 1969, un fel de Labiş al celeilalte Bucovine, cum s-a zis, ucis mişeleşte şi aruncat în Prut din cauza curajului său politic. Repet, poate poeţi minori (Marin Sorescu spunea într-o uitată rubrică de istorie literară tocmai că minorii sînt majoritari), poate – în cazul în care nu e vorba totuşi de nume de prim rang – uitaţi de dicţionare şi de istoriile literare, poate nelăsaţi de destin să se împlinească, dar nu o dată poeţi care, în exigenţa lor susţinută de o încredere mai puţin spectaculară şi mai umilă, au o vibraţie lirică de mare forţă. Mai puţin cabotinism şi mai puţin orgoliu înseamnă, nu o dată, un plus de autenticitate. Iată ce spunea la un moment dat A. E. Baconsky referindu-se la Paul Emanuel: „Şi poate e momentul ca, după atîta desfrîu de personalitate, de publicitate, de fotogenie, să ne regăsim printre cărţile sale care, cetite, nu lasă loc întrebărilor despre cei ce le-au scris". Dar cine este Paul Emanuel, cine sînt Daniel T. Suciu, Ion Monoran, Alexandru Grigore, Doru Ionescu, Cristian Şişman, George Boitoş, Corneliu Popel, Radu R. Şerban, Ioan Bran, Ronald Gasparic ori Horaţiu Ioan Laşcu? Şi lista nu sfîrşeşe aici, ea cuprinzîndu-i, pe lîngă alţi neştiuţi, şi pe mult mai cunoscuţii Daniel Turcea, Aurel Dumitraşcu, Marius Robescu ori Dan David, pe Virgil Mazilescu şi Cristian Popescu. Ne-o spune Gellu Dorian într-o antologie exemplară, **Poeţi români de dincolo de Styx** (Editura Timpul, Iaşi, 1998). Nu e vina acestor poeţi că nu

prea știm cine sînt, valoarea lor, fie uneori și numai promițătoare, dîndu-le dreptul să fie incluși într-o carte al cărei prim criteriu, pe lîngă vîrsta dispariției (poeți morți, cu o excepție sau două, pînă la patruzeci de ani, născuți după 1940), ține de criterii estetice. Să nu se uite, totuși, că în multe cazuri e vorba de autodidacți – ce înalt livrescă și trecută prin site cerebrale, lipsită de lamentație și exact expresivă e nu o dată poezia lor – sau de adolescenți abia intuind misterul poeziei.

Să vorbești despre o astfel de carte presupune să vorbești, însă, înainte de toate, cu riscul de a-i supăra umilința, despre Gellu Dorian. După ce poetul botoșănean a inițiat la editura Axa colecția „La steaua. Poeți optzeciști", care ar trebui să fie cam ceea ce a fost seria „Hyperion" pentru generația șaptezeci (și singura problemă, astăzi spre deosebire de ieri, este aceea a difuzării), el publică acest volum, rod al unei idei care s-a născut în urmă cu mai bine de zece ani, devotîndu-se celorlalți și poeziei, dînd în fond o lecție istoricilor literari și salvînd de la uitare sau pur și simplu scoțînd la lumină autori care altfel s-ar fi piedut definitiv. Problema este, din nou, a circulației acestei cărți și a efectului ei, în primul rînd, asupra criticii de întîmpinare. La drept vorbind, aproape că ești descumpănit citind această carte, și nu atît din cauza numărului mare de poeți morți tineri, ci din cauza numărului mare de poeți neștiuți, risipiți în sate, în munți, în boeme citadine, fixați definitiv, precum Blecher, într-un căruț, într-un pat ori nedorind să publice, scriind fără zarvă, pentru ei sau pentru Dumnezeu. Ce-i unește pe Francisc Doda, campion național de kich-boxing și membru în Legiunea Străină, și pe Ion Bran, autodidact, țăran paralizat la 23 de ani, pe cînd își construia propria casă, și trăind încă 23 de ani sub semnul cărților, al spiritului, chemînd spre el, ca în pelerinaj, mulți intelectuali ai neamului? Iată cum scria acest... poet în toată puterea cuvîntului: *„Lumina coaptă/ tremură-n mîna ta foșnind –/ un snop de papură negru-auriu/ Văzduhul e plin de energii neconvenționale,/ de floarea-soarelui și de fleacuri/ umede. Ochiul iese la privit./ Vulturii răpesc ce pot: o imagine, un zvon sau fărîmături de cuget./ Dar ziua-i mustoasă ca pepenii verzi./ [...]/ Văzul? O încercare-i văzul meu./ Și-acum parcă nici mie însumi/ nu-mi trec prin gînd decît căutîndu-mă/ Unde ești? gesticulez./ Să facem ocolul dimensiunilor noastre,/ căci dragostea este egală/ cu energia Universului,/ este însăși esența ei"* („Dragostea este

egală cu lumina Universului"). Aproape că te obligă această carte să regîndeşti nu numai ierarhiile şi imaginile panoramice despre poezia contemporană, dar şi să te reîntrebi asupra condiţiei poeziei. Şi-ţi aminteşti, evident, de teoria secundarului a lui Virgil Nemoianu. Într-adevăr, literatura e un fapt marginal, dar este, totuşi, unul dintre elementele vitale care permit existenţa şi care se nasc şi generează o extraordinară libertate. Nu întîmplător foarte mulţi dintre aceşti poeţi – mai mulţi parcă decît în alte vremuri, şi nu este doar un efect datorat lui Gellu Dorian care i-a pus pe toţi într-o carte – au dispărut asasinaţi, ucişi din incompetenţă, sinucigîndu-se, furaţi de o boemă la care i-a împins un regim politic, dacă nu mai multe, alienante. Pe lîngă un atac de cord, un accident stupid sau apele învolburate, s-a adăugat invidia celor din jur, demonismul unei societăţi primitive, reacţiile oculte pe care le-a provocat revolta lor structurală. Asasinaţi sau lăsaţi să moară (pe certificatul de deces al lui Cristian Şişman, drept cauză a decesului, în... 1992, este trecută inaniţia!), aceşti poeţi ştiu că dreptatea şi adevărul sînt lucruri distincte. Cum să citeşti versurile lui Radu R. Şerban, care spunea într-un loc *„Bucuraţi-vă, bucuraţi-vă prieteni!/ Moartea încă nu a venit,/ Sîntem ca razele soarelui încă, sîntem ca fiarele/ Ce nu ştiu nimic despre început şi sfîrşit."*, cînd ştii că un Daniel T. Suciu, la douăzeci de ani, era primul pe lista celor şaisprezece tineri pe care Noica voia să-i instruiască, cea mai grea pierdere după Labiş, cum zice Gellu Dorian? Poeziile lui, exemplare, pot aparţine oricărei antologii a liricii româneşti.

Evident, nu poţi cita acum din marile nume, amintite anterior şi cunoscute. Dar e nedrept să nu-i invoci pe cei care par, pornind de la prejudecăţile noastre, cazuri ciudate. Cel mai relevant ni se pare acela al lui Doru Ionescu, căruia i s-au publicat în 1996, la 18 ani de la dispariţie, 13 poezii de antologie, oricînd putînd să stea de cele ale marilor poeţi din generaţia sa, de ale lui Mihai Ursachi, evident, cu care organiza pe vremuri o confrerie anticomunistă şi cu care stătea în închisorile comunismului. Frapanta sa originalitate, sarcasmul şi tenta ludică, tonul grav şi esoteric, dar nu o dată în cheie parodică sînt cîteva particularităţi. Aş fi poate nedrept cu ceilalţi poeţi despre care ar trebui să vorbesc, dar rezist greu tentaţiei de a cita măcar unul din amplele poeme ale lui Doru Ionescu. Şi, totuşi: *„America, dom'le, îi mare,/ N-o poţi băga, aşa, în buzunar,/ Cum ai*

băga o hîrtie de-o sută.../ Da nici Europa nu-i mică,/ Nu, că nici ea nu se mai poartă cu ghete,/ Nici măcar cu pălărioară de paie./ Desigur, există și unii la care/ Astfel de vorbe le par fără rost/ Și, chiar pentru acei, am să încerc eu acuma/ Să-mi demonstrez aserțiunea,/ După vechile reguli ale logicii.// Mai întîi să știți despre mine/ Că nu-s strigoi, nici geamgiu,/ Că nu citesc cărți sau reviste obscene/ Și-mi plătesc întotdeauna biletul la tramvai./ După aceea nu strică s-aflați/ Că, de nu-s prea bogat precum alții,/ Am și eu, acolo, un pic de avere/ Și am mulți dovleci după casă.../ Iar murături ca la mine mai rar!// Și-acum să intrăm în miezul chestiunii./ (N-aș vrea să ascund nimănui/ Că-i o chestiune foarte delicată)./ Ei, dac-ați ști ce rachiu am acasă!/ Mi-aduc aminte de bunicul meu, săracu,/ De cum se scula, de dimineață,/ Tot căuta printre ulcele, de n-a mai rămas vreo dușcă.../ Cam așa se întîmplă la bătrînețe./ Mai cu nepoții îți mai uiți de sete./ Și, fiindcă veni vorba de ardei,/ Am, dom'le, ardei mici, da' iuți,/ De uiți mânăstiri pîn'la șase!// Acuma trebuie să închei;/ Să știi însă că n-am terminat chestiunea./ De fapt, ca s-o termin, nu mi-ar ajunge/ Nici apă cîtă-n Dunăre se varsă...// Da vino, vino la mine de dimineață/ Si ți-oi mai spune cîte ceva/ Si-om bea cîte o cană cu țuică,/ Că merită, zău, osteneala să o guști..." („La un pahar de secărică").

Gellu Dorian îi știe bine pe Marcel Vîrlan, Liviu Șanta, Alexsandru Mălin Tacu, Cosmin Oancea, Ioana Viviana Michiu, Ovidiu Hotinceanu, Paul Grigore, Luminița Cojocaru Urbaczek, Daniela Caurea, Anta Raluca Buzinschi, Cătălin Bursaci, Maria Anegroaie, le știe cărțile publicate postum de edituri ca Timpul, Cronica, Axa, a făcut investigații, în fine, a avut nenorocul să-și includă în carte unul dintre prieteni, pe Horațiu Ioan Lașcu, nu un poet oarecare, deși poate total necunoscut în afara Iașului și Botoșanilor, poet căruia de curînd i-a apărut prima carte postumă, „Lacrima neagră". Din nefericire, surprizele, ca să zic așa, sînt mereu la îndemînă, și nici Gellu Dorian nu știe totul. Cine știe cîți poeți vor fi murit fără ca să fi arătat vreun vers altcuiva decît familiei ori cîtorva prieteni. Informatician, Gheorghe Ciobâcă – ce-i drept, avea 45 de ani – murea în 1997, puțini prieteni și familia doar știind de taina poeziei care-l vizita. Iar moartea e permanent în preajmă. Lîngă Suceava, la Rădăuți (și vorbesc doar de ceea ce se întîmplă în imediata mea vecinătate), Hellen Narcisa Hulubaș s-a stins în 1997, la 25 de ani, lăsînd în urmă poezii din care un

volum, intitulat „Ultimul vis", i-a apărut de curînd. Discretă, pe jumătate temătoare şi lucidă, am întîlnit-o şi... n-am cunoscut-o. Adolescentă încă, Hellen nu făcea, poetic vorbind, decît să promită, cu efigia lirismului şi a revoltei în trup: *„Mi se sugerează că visez prea mult/ de cînd e democraţie/ că privesc prea obiectiv/ că vorbesc despre existenţă/ cu evlavie// dar mă doare o coardă a cordului/ mizeria e generalizată/ iar eu scriu ireal/ procesul verbal al unei/ şedinţe care nu se mai termină// şi asta îi înfurie/ şi sînt acuzată că sufăr/ pe fond public/ predîndu-mă tăcerii"* („O şedinţă care nu se mai termină"). Ne rămîne tristeţea de a avea o antologie mereu deschisă. Însă, repet, meritul lui Gellu Dorian este extraordinar. Nu numai în intenţie. Nu numai pentru că îşi varsă din cînd în cînd furia pe proletcultism, pe poeţii de curte, pe regimul comunist. Cu o exigenţă care nu devine pedanterie şi cu o rigoare care lasă loc spontaneităţii, Gellu Dorian, el însuşi, se ştie, un bun poet, fixează un succint profil al celui dispărut, care cuprinde şi date de istorie literară, de la cele biografice la cele care privesc apariţiile editoriale, şi o succintă imagine asupra receptării, şi sugestii pentru exegeză. Exact, cu formulări uneori memorabile, nelipsit de un patetism cenzurat şi de putinţa evocării, Gellu Dorian rămîne prin chiar proiectul acesta în stirpea rară a poeţilor născuţi, ilustrînd parcă versurile lui Ovidiu Hotinceanu din poezia „Posturile cuvintelor": *„Domnule prieten, domnule/ Ştiinţa dumitale de carte/ Cu care iată-mă sînt îmbrăcat/ Ştiinţa numerelor ştiinţa uciderii perfecte/ Ştiinţa meşteşugarilor vechi/ Ştiinţa scrierii cu mîna stîngă/ Să le uităm, să ne prefacem surzi/ Să umblăm de-a buşilea prin ceruri/ Prin mîluri, prin sarmaţian/ Şi la nord de cîmpiile eleusine/ Să răbdăm trei zile de foame/ Postind posturile cuvintelor/ Apoi să rupem numele meu ca pe o pîine/ Şi să mîncăm pîinea aceasta/ Apostoleşte"*.

CUPRINS

AVANGARDIȘTI LA RĂSCRUCE 7

POEȚI DIN VEAC 16

ALT FEL DE EXHIBARE DE SINE 24

POEȚI DIN EXIL 32

ALEXANDRU LUNGU. CENUȘĂ ȘI AUR 33
ILIE CONSTANTIN ȘI CONȘTIINȚA NOSTALGICĂ 41
GEORGE ASTALOȘ SAU ECUAȚIA TĂCERII 48
GABRIELA MELINESCU SAU ETICA VISULUI 55
MIRON KIROPOL CANDOARE ȘI ERESURI 62
DINU FLĂMÂND. POEZIA CETĂȚII UMANE 70

DAN LAURENȚIU. NOSTALGIA SPAȚIILOR PARADISIACE 77

MIHAI URSACHI SAU MODUL ALCHIMIC 84

ION MIRCEA ȘI NARCISISMUL ARMONIEI 91

ADRIAN POPESCU. EROS ȘI AGAPE 97

MIRCEA IVĂNESCU ȘI VÎRSTELE POEZIEI 102

CRISTIAN SIMIONESCU, GREFIER AL REALELOR 109

BCU "Ion Creangă" UNIVERSITY LIBRARY

MARIN MINCU ŞI CONŞTIINŢA FRAGILITĂŢII 115

AMARUL TÎRG AL LUI GHEORGHE GRIGURCU 128

CÎTEVA METAMORFOZE ALE REALULUI 133

FIDELITATEA RĂU ÎNŢELEASĂ 133
NOUA MELODRAMĂ 135
NOUA POEZIE MITOLOGICĂ 138
REZISTENŢA PRIN POEZIE 141
FORŢA „JOCULUI SECUND" 143
ARTA NOSTALGIEI 146
GEORGE VULTURESCU 148
IOAN MOLDOVAN. EXPRIMAREA SINGURĂTĂŢII, TRISTEŢII ŞI ABSURDULUI 152
ION VĂDAN SAU GEOMETRUL SIHASTRU 154

NICHITA DANILOV. TABLOURI FĂRĂ RAMĂ 158

MARIANA MARIN. REALITATE ŞI TEXTUALISM 164

SIMONA-GRAZIA DIMA SAU FOCUL MATEMATIC 170

POEŢI DIN BASARABIA 176

„Optzeciştі" basarabeni 176
Resuscitarea fragmentarismului 177
Descrierea şi ironizarea tardivă a inefabilului 180
Gratuitate şi exasperare 182

IOAN ES POP. MORTIFICARE ŞI INFERN 184

VASILE BAGHIU. BOVARISM ŞI ALIENARE 191

POEŢI ROMÂNI DE DINCOLO DE STYX 197

BIBLIOTECA DE FILOLOGIE
PREŢUL

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

Redactor: MARIUS CHELARIU
Tehnoredactare: MIHAI BUJDEI
Editura JUNIMEA
B-dul Carol I, nr. 3-5, Iași, România

Apărut: 1999. Format: *61 x 86 / 16*
Coli tipo: *13*
Bun de tipar: *23 noiembrie 1999*

Tiparul executat la Tipografia ROF S.A. Suceava
Tel.: 030-212886

BCUIAȘI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

BCUIASI/CENTRAL UNIVERSITY LIBRARY

I.S.B.N. 973 - 37 - 0486 - 5

16.000 +
T.L. 320
16.320 Lei

BCU "SPIRU HARET" UNIVERSITY LIBRARY